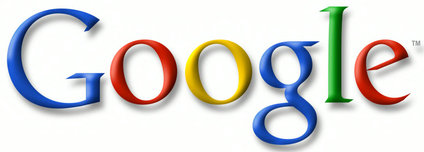

Google


SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE



HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

Brux.—Typ. A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, r. Royale, 3, impasse du Parc.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

DEPUIS SES DÉBUTS JUSQU'EN 1864

PAR

ALFRED MICHIELS

TOME DEUXIÈME

CET OUVRAGE CONTIENT
L'HISTOIRE DE LA PEINTURE HOLLANDAISE
JUSQU'A LA
SÉPARATION DES DEUX ÉCOLES

SECONDE ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE INTERNATIONALE
15, BOULEVARD MONTMARTRE, 15
Au coin de la rue Vivienne
A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie, ÉDITEURS
A BRUXELLES, A LEIPZIG ET A LIVOURNE
1866

PRÉFACE

En 1845, dans le second volume de cet ouvrage, volume qui paraissait alors pour la première fois (1), je blâmais hautement l'indifférence que l'on témoignait en Belgique pour l'histoire de l'art national. Parlant de la plus ancienne école flamande, je disais :

« Si l'on veut éclaircir les parties ténébreuses de sa destinée, les archives de Bruges sont le point par où doit jaillir la lumière. On les dit d'une grande richesse. Depuis six cents ans, les papiers s'entassent dans cette nécropole. Là dorment tous les souvenirs de la commune, là sont inscrites les épitaphes de ses gloires défuntes. Qu'un homme y pénètre, armé de la baguette magique du patriotisme, qu'il en frappe ces poudreux monuments des générations éteintes, une voix douce et faible comme celle d'un spectre lui répondra bientôt, des formes brillantes se dresseront

(1) Il a été réimprimé en 1847 dans le format in-18, sous ce titre spécial : *les Peintres brugeois*.

devant ses yeux; il marchera escorté des fantômes de ses pères. Nulle entreprise n'éveillerait plus sûrement l'attention de l'Europe ; on écouterait au loin ces bruits mystérieux du sépulcre, où résonneraient des noms célèbres : ils porteraient partout celui du nécroman, dont la hardiesse aurait évoqué les morts du sein de leur oubli. Mais pourquoi former des souhaits inutiles? Les Belges de notre temps ne sont plus les Belges d'autrefois : l'art est leur moindre souci. Eux qui ne peuvent intéresser le monde que par leurs talents, par l'histoire et les productions de leurs grands hommes, dédaignent ce qui les touche. S'ils fouillent les vieux documents, ils ne cherchent pas d'illustres vestiges; que leur importe! Ils ont bien autre chose en tête! Ils veulent savoir quelles armoiries tel seigneur obscur étalait sur son pennon, comment s'appelait le majordome de tel prince, et combien ses palefreniers recevaient pour étriller ses chevaux! Ils impriment à grands frais ces belles découvertes. Tant les hommes sont naturellement absurdes, tant le peuple belge sort avec peine de la profonde décadence où il était tombé au dix-huitième siècle (1)! »

Ce reproche, dont la forme trahit une certaine amertume, parce que je souffrais de me voir sans cesse arrêté, faute de documents, n'était d'ailleurs que trop justifié par l'état des esprits. Un phénomène littéraire, qui eut lieu en 1824, montrera dans quelle nonchalance ils étaient plongés.

(1) *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t. II, pag. 317 et 318 ; *les Peintres brugeois*, pag. 227 et 228.

Au seizième siècle, Lucas de Heere avait entrepris une histoire versifiée des peintres fameux de son pays (*Het Leven der vermaerde nederlansche Schilders*), mais il paraît qu'il ne la termina point. Lorsque Van Mander réunissait les matériaux de son propre ouvrage, il fit des efforts inutiles pour trouver le manuscrit de son maître et le regarda comme définitivement perdu. Il parle deux fois de ce livre inachevé : la première dans son introduction, où il dit :

« Je me rappelle qu'autrefois mon maître Lucas de Heere, Gantois de naissance, avait commencé à traiter en vers ce sujet de la vie des peintres fameux; mais son travail étant égaré dans quelque coin, perdu même, il n'y a pas à espérer qu'il revoie la lumière; il m'aurait été pourtant d'un grand secours; au lieu que maintenant il me faut chercher et obtenir avec beaucoup de peine une foule de renseignements. »

Dans la Vie de Lucas de Heere, il dit encore :

« Il avait aussi commencé à écrire en vers l'histoire des peintres ; quelques efforts que j'aie faits, je n'ai pu me procurer ce commencement, ou pour m'en servir, ou pour le publier. »

Nul auteur, depuis Karel, n'ayant mentionné ce livre, on le croyait depuis longtemps anéanti, lorsque l'imprimeur P. de Goesin le trouva, en 1824, dans la bibliothèque d'un nommé L. de Potter-Kervyn, dont il rédigeait le catalogue. Mais, le jour de la vente, il ne fut pas mis sur table et appartient peut-être encore à un membre de cette famille, puisque les héritiers le gardèrent. Un savant, M. Delbecq, en avait copié quelques passages dans l'intervalle, no-

tamment le début, où il est surtout question de la gravure (1).

Voilà, certes, un des événements les plus extraordinaires qui aient eu lieu depuis l'invention de l'imprimerie, et l'on n'en trouverait aucun autre exemple. Un manuscrit précieux pour l'histoire de l'art national passe de mains en mains pendant deux siècles, sans qu'un seul individu ait assez de patriotisme pour le publier. Il arrive ainsi jusqu'à une époque où les travaux des écoles primitives excitent le plus vif intérêt, où les frères Boisserée, le roi de Bavière, le roi de Prusse collectionnent les anciennes peintures flamandes, et le dernier possesseur n'éprouve pas la moindre tentation de se conduire en bon citoyen, de rendre un service éminent à son pays, en éclairant la glorieuse histoire de ses artistes! Il meurt enfin, sans mériter beaucoup de regrets, et de sa bibliothèque, où il laissait dormir l'ouvrage comme dans une nécropole, le poème tombe entre les mains d'un imprimeur et d'un savant. Ni l'un ni l'autre ne cherchent à le sauver de la destruction, à le communiquer au public et aux historiens avides de renseignements nouveaux. Quel bruit on eût fait d'une trouvaille analogue en Allemagne, en France, en Angleterre! En Belgique, les héritiers du volume le cachent avec soin, et, selon toute apparence, se gardent bien de le lire. Depuis lors, la publicité donnée, dans plusieurs livres et brochures, à cet acte pro-

(1) *Levenschets van Lucas d'Heere,* door Philips Blommaert, pag. 37 et suiv. (Gand, 1853). — *Bulletin du bibliophile belge,* année 1845, t. II, pag. 18.

longé, renouvelé, d'obscurantisme, n'a point galvanisé le possesseur actuel, n'a pas provoqué la moindre réponse, le moindre effort de personnes tierces pour retrouver l'inappréciable document!

Ce qui ajoute à la singularité de l'aventure, ce qui la rehausse, la décore et l'enlumine, c'est que MM. Liévin de Bast, Cornelissen, Scourion et Waagen commençaient à fouiller, en 1824, les origines de l'école flamande, à traiter, dans un journal du pays, certaines questions relatives aux frères Van Eyck.

Lorsque, vingt ans plus tard, je commençai mon livre, M. de Bast avait terminé ses recherches pour toujours, et depuis longtemps. L'apathie première engourdissait de nouveau les esprits : un silence profond régnait dans le domaine des investigations historiques, le silence de la mort. Beaucoup de personnes regardèrent mon entreprise comme inutile, comme dénuée d'intérêt; d'autres s'en formalisèrent, se déchaînèrent contre moi; le directeur des beaux-arts, M. le comte Amédée de Beaufort, qui avait la plus mince opinion de la peinture flamande, s'étonna que je voulusse prendre la peine d'en écrire les annales.

Ma tentative, d'une autre part, excita la plus vive attention, me valut les marques d'intérêt les plus précieuses et les témoignages les plus honorables de sympathie. Un homme d'un mérite incontesté, M. Nothomb, chef du ministère belge, m'écrivit dans une lettre officielle : « Votre projet d'écrire l'histoire complète et raisonnée de l'école flamande intéresse vivement le gouvernement.

« Le talent et les connaissances spéciales dont

vous avez fait preuve me donnent toutes les garanties désirables.

« Le gouvernement se fait donc un devoir de vous seconder autant que le lui permettent les ressources mises à sa disposition par la législature, etc. »

Peu à peu la disposition des esprits changea; une louable activité remplaça l'ancienne indolence; mes reproches et mon exemple inaugurèrent un mouvement historique. Plusieurs auteurs se sont fait une destinée en traitant des questions d'art, qui n'eussent jamais écrit un mot sur cette matière sans mon impulsion. Jamais, je dois le dire, appel ne fut mieux entendu. A Bruxelles, Gand, Louvain, Bruges, Tournai, Liége, Ypres, Douai, Lille, Valenciennes, de courageux chercheurs compulsèrent les archives, pour y trouver des renseignements sur l'école flamande; ils entreprirent ce labeur, ils le continuent avec une patience exemplaire et un sentiment de juste défiance, qui rend seul l'histoire possible. Partout maintenant on veut des preuves, ou des raisonnements clairs et solides. Le temps des fictions historiques, des anecdotes fausses ou invraisemblables est passé.

Voilà les éloges que méritent les explorateurs de cartons et déchiffreurs de vieux textes : je ne les leur marchande pas. Je les augmenterai, je les amplifierai, s'ils ne trouvent point la dose assez forte : je leur tresserai des couronnes. Je n'ai aucun intérêt à déprécier des travaux qui me sont si utiles, à maltraiter mes auxiliaires gratuits, car toutes les brochures, toutes les pièces et renseignements inconnus, tous les efforts partiels aboutissent à une œuvre d'ensemble, qu'on le veuille ou qu'on ne le

veuille pas. Mais auprès du bien est venu, comme d'habitude, se placer le mal; parmi les qualités se sont glissés les défauts, qui ont ensuite pris la première place et occupé le devant de la scène. Non seulement en Belgique, mais dans toute l'Europe, où un mouvement analogue se manifeste, les dépouilleurs de manuscrits, les rédacteurs de guides et de catalogues ont prétendu, bien mieux, ont déclaré hautement que leur besogne de carriers était seule profitable, qu'une fois extraites du sol les pierres n'avaient pas besoin d'être mises en place, qu'ainsi jetées au hasard elles forment un spectacle admirable, qui éclipse les plus beaux monuments. Je n'exagère point : je constate un fait. L'amour-propre de ces manœuvres, qui n'eussent rien entrepris d'eux-mêmes, auxquels il a fallu montrer la mine à exploiter, est parvenu insensiblement à des hauteurs olympiennes. Ils ont commencé par s'adorer, par s'encenser mutuellement, puis, leur vanité croissant toujours, ils ont affiché un souverain mépris pour les auteurs qui ne se bornent pas comme eux à feuilleter des parchemins, à glaner des dates et des bouts de phrases, à recueillir des actes notariés, des reçus et des fragments de comptes, à décrire et numéroter des tableaux. Quelques-uns, en Belgique et en France, ont porté si loin cet orgueil, y ont joint tant d'insolence et même de grossièreté, qu'ils ont mis les historiens dans la nécessité absolue de se défendre (1). C'est maintenant une question de dignité personnelle que de ne pas fléchir devant une

(1) Il s'est trouvé en France un homme assez aveugle pour déclarer

si injuste arrogance. La cabale des maçons force les architectes à revendiquer leurs droits, à prouver l'importance de leurs travaux.

Que les augustes copistes, qui daignent transcrire certains passages disséminés dans de vieux documents, et les rédacteurs de catalogues, ces majestueux montreurs d'images, me permettent donc de leur soumettre humblement quelques observations.

Il y a en littérature trois choses où se manifeste le talent, où l'homme met son empreinte, et qui témoignent de sa valeur personnelle : la composition, les idées et le style. En dehors de ces trois points, on peut montrer des qualités morales, patience, persévérance, exactitude, sincérité, modestie même, si l'on ne se boursouffle pas mal à propos; on peut se conduire comme un homme vertueux, mais on ne prouve pas que l'on possède de grandes facultés intellectuelles. Or les littérateurs qui compulsent des actes jaunis par le temps, qui prennent çà et là des notes et les publient telles qu'elles; les faiseurs d'inventaires pittoresques, allignant des phrases décousues; les compilateurs de dictionnaires même, comme Immerzeel et Chrétien Kramm, sont infiniment respectables et ont le droit d'aspirer au prix Monthyon; seulement leur ambition doit se borner là, Les trophées littéraires ne se dressent pas pour eux.

Ils ne composent pas, puisqu'ils rassemblent les faits pêle-mêle, comme des objets disparates qu'on laisse tomber dans un panier.

qu'il est *honteux* à notre époque de chercher les lois qui président au sort des nations et gouvernent les destinées de l'art!

Ils n'émettent pas d'idées, car ils les méprisent et croient que les tableaux, que les documents n'ont pas besoin d'interprétation, qu'un auteur s'égare dès qu'il ne rampe plus.

Ils ne savent pas écrire et ne font aucun effort pour apprendre cet art indispensable, qui est la vie, la lumière de la littérature, qui dessine les objets et colore la pensée. Ils mettent le style des commissaires-priseurs bien au dessus de tous les autres. Bégayant et balbutiant, ils ne veulent point que l'on parle. C'est l'éternel apologue du renard ayant la queue coupée.

> Votre avis est fort bon, dit quelqu'un de la troupe ;
> Mais tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra.

Les détracteurs de l'histoire n'ont donc pas l'ombre du talent, puisqu'ils me forcent à le dire. Ce n'est pas leur faute, sans doute ; ce n'est pas non plus celle du public et des historiens. Ils remuent la poussière des morts, mais n'ont pas le souffle de vie, ne savent pas ranimer les époques défuntes. Leurs volumes sont des registres funèbres, des litanies sépulcrales, non des œuvres littéraires qu'on puisse ouvrir sans crainte de tomber assoupi.

Chose extraordinaire! les journalistes français, à chaque exposition nouvelle, font des efforts inouïs pour rendre leurs articles intéressants, pour animer et poétiser des œuvres passagères, et dans toute l'Europe, les écrivains qui s'occupent de la peinture ancienne, ne cherchent qu'à parvenir au maximum de l'insignifiance et de la lourdeur! Hélas! ils y

réussissent au delà de tout espoir, de toute probabilité. Je ne le sais que trop bien, moi qui suis obligé de lire leurs compilations!!!

L'humanité, les connaisseurs, les artistes demandent autre chose : une lettre morte, des chiffres, des textes emmêlés ne leur suffisent point. Ce qu'ils veulent, ce qu'ils aiment, c'est l'histoire pleinement élaborée, c'est une exposition d'ensemble, un récit continu, où les personnages prennent le relief et la couleur de la vie, où chaque fait, chaque date sont mis à leur place, où les époques s'enchaînent, où l'on voit comment elles sont nées l'une de l'autre et forment un interminable courant. Aux nations, à la foule des lecteurs comme aux plus distingués, il faut une science mûre et non pas verte et acide; il faut des tableaux, et non point des études éparses, des croquis d'atelier qui doivent rester dans l'atelier. Le public tient en outre à la forme, parce qu'elle anime tout, éclaire et embellit tout; que, sans elle, les objets flottent dans un vague crépuscule, dans une terne indécision. Et les idées qui expliquent le fond du sujet, qui signalent les causes de prospérité ou de décadence, les appréciations qui jugent, définissent et classent les talents, croit-on qu'elles soient un appendice oiseux, qu'une œuvre historique puisse s'en passer? A quel homme intelligent persuadera-t-on que les praticiens rendent les sculpteurs inutiles?

Les textes seuls ont d'ailleurs peu d'intérêt, quand on ne les groupe pas, quand on ne sait pas les interpréter comme ils doivent l'être, quand on néglige de les placer au point de vue nécessaire. Des dates, des nomenclatures, des extraits de naissance ou des ex-

traits mortuaires, ne voilà-t-il pas quelque chose de bien instructif! Et l'ennui, les archivistes, paléographes et rédacteurs de catalogues n'y pensent donc jamais, cet ennui vaste et profond comme la mer, qui roule ses flots derrière eux, les accompagne sans relâche, submerge toutes les matières dont ils s'occupent, et finit par noyer l'auteur avec le lecteur?

Enfin, l'histoire de la peinture, c'est avant tout et par dessus tout l'histoire des tableaux et l'histoire des grandes influences, qui ont produit les écoles. Même la biographie des artistes, sur laquelle se concentre presque toute l'attention des éplucheurs de vieilles fardes, quoiqu'ils ne veuillent pas qu'on la débrouille et la rende lisible, la biographie même n'a qu'une importance secondaire. Il n'est pas absolument indispensable de savoir combien de temps un peintre a demeuré dans telle ville, combien il a eu de femmes et d'enfants, quels étaient les noms et prénoms de ces derniers, combien il a reçu pour tel tableau; sans doute il vaut mieux ne pas l'ignorer, sans doute ces renseignements peuvent être utiles à l'occasion; mais le talent, mais les œuvres de l'artiste, ses rapports avec ses devanciers, son influence sur la marche de l'art, sur ses élèves et imitateurs, les grands faits, les lois générales qui expliquent la naissance, le développement et la chute des écoles, voilà ce qu'il faut surtout connaître. Or cette tâche essentielle, capitale, c'est l'historien qui l'exécute, et il est en même temps injuste et comique de dédaigner son travail, de se croire un Adamastor, un géant au sommet d'un promontoire, parce qu'on a trouvé dans une liasse poudreuse sept ou huit lignes annonçant

une commande, un paiement, un détail quelconque relatif à un peintre. Je suis beaucoup plus fier ou beaucoup plus modeste que ces messieurs, car j'aurais transcrit tout un volume de notes que je n'en ressentirais aucun vertige d'amour-propre, aucune fièvre d'orgueil. Copier des textes tout rédigés, mais le premier venu peut le faire; un écolier même y parviendrait sans efforts. Où est le mérite, où est la gloire dans l'accomplissement d'une pareille tâche? Où est le mérite surtout, quand l'individu est archiviste de son métier, qu'il trouve des pièces curieuses et les transcrit en remplissant au jour le jour ses fonctions habituelles? N'oublions pas trop la logique, de grâce, et ne nous laissons pas éblouir par de vaines illusions.

Les contempteurs de l'histoire ont un autre défaut : s'ils savent généralement lire et écrire, ils ne se connaissent pas en peinture. Quelques-uns d'entre eux commettent les erreurs les plus singulières, même des hommes d'une valeur réelle, que je persiffle un peu trop peut-être, pour abattre leur morgue, dissiper les brouillards qui offusquent leur vue et répondre à leur impertinence. Des toiles qu'on achèterait en vente publique dix francs, cinq francs et même un franc cinquante centimes, sont attribuées par eux, avec le calme ingénu de l'innocence, aux maîtres les plus fameux, les plus justement admirés. Quand je vois dans les dissertations, guides et catalogues ces attributions naïves, je ne puis m'empêcher de sourire, et je me demande pourquoi les auteurs s'occupent si opiniâtrément de tableaux, puisqu'ils ne distinguent pas un barbouillage d'un

chef-d'œuvre, que la sottise et la nullité ne leur inspirant aucune répugnance, le génie même ne doit leur faire éprouver aucun plaisir.

La ligue contre les historiens, au surplus, n'a pas enrôlé sous ses drapeaux tous les hommes auxquels ces remarques pourraient avoir l'air de s'appliquer. Il existe, Dieu merci, de laborieux chercheurs qui se préservent d'une ridicule infatuation. Des écrivains et archivistes comme MM. Alphonse Wauters, Edward van Even, Diegerick, Edmond de Busscher dans les Pays-Bas, comme MM. Julius Hübner et Betty Paoli, en Allemagne, n'affichent pas un mépris superbe et divertissant pour les qualités littéraires, indispensables dans toute production écrite.

Résumant ces observations, je dirai qu'il est sans doute très beau de n'avoir aucun talent; je conçois l'orgueil qu'inspire un si grand avantage, mais il ne faut point en abuser; c'est beaucoup déjà qu'il vous assure l'appui, les éloges, le concours et la sympathie des autres infirmes; que tous les borgnes, les manchots, les boiteux, les éclopés de la littérature forment ensemble une ingénieuse franc-maçonnerie, où les défauts tiennent lieu de mérite, les prétentions d'œuvres réelles, où les associés enfin mettent leurs vices à la place des facultés qui leur manquent.

Mon intention, en commençant cette préface, était de signaler et de juger les travaux publiés depuis vingt ans, qui ont un rapport spécial avec la matière de mon second volume. Mais mon allocution a duré plus longtemps que je ne voulais : il serait malséant de trop faire attendre le public dans le vestibule des

écoles primitives. J'indiquerai donc et apprécierai les ouvrages sur l'ancienne peinture néerlandaise, au fur et à mesure que le cours du récit m'en fournira l'occasion.

Lorsque je publiai ce volume pour la première fois, en 1845, il renfermait tout ce qu'un homme pouvait connaître sur les débuts de l'art dans les Pays-Bas, sans avoir visité les collections allemandes, le crayon à la main. J'avais fait ce voyage, mais longtemps auparavant, très jeune encore et en simple amateur. Je ne me doutais même pas alors que j'entreprendrais un jour l'histoire de la peinture flamande. Pour les tableaux que renferment les divers musées d'outre-Rhin, je fus donc obligé, à mon grand déplaisir, de citer les descriptions et les jugements des auteurs germaniques. C'était pour moi un désagrément suprême de ne pouvoir écrire une œuvre entièrement originale. Enfin j'ai vu par mes propres yeux, en historien et en observateur, les panneaux dont on m'avait tenu si longtemps éloigné. J'ai donc biffé de mon livre, autant que possible, toutes les descriptions tracées par d'autres écrivains, toutes les opinions qui ne proviennent pas de mes études personnelles. Mon texte, sans le moindre doute, y a gagné en accord, en unité, en intérêt et en exactitude.

Les nombreuses découvertes de pièces originales, de documents nouveaux, mes réflexions sur ces précieux indices m'ont forcé à changer, à remanier beaucoup de passages biographiques ou autres. J'ai rempli cette tâche, j'ose le dire, avec une extrême conscience. Mon volume se trouve donc replacé dans les mêmes conditions qu'autrefois : il renferme de nou-

veau tout ce qu'on peut connaître sur les écoles primitives des Pays-Bas.

Mais ce que je n'ai eu besoin de modifier à aucun égard, ni pour ce volume, ni pour les suivants, c'est ma description des traits généraux qui caractérisent les diverses formes, les diverses époques de l'art flamand. Les tableaux déjà très nombreux que j'avais étudiés en France, en Angleterre, en Belgique et en Hollande, m'avaient permis d'en saisir et d'en indiquer exactement les attributs essentiels. Si les renseignements m'avaient manqué sur plusieurs points, j'avais vu assez d'œuvres importantes pour apprécier et décrire les styles, pour analyser les différentes manières. Mon penchant naturel vers la synthèse me facilite tous les travaux analogues; sous ce rapport donc, mon œuvre est demeurée intacte. Or, quoiqu'il ne faille rien négliger en histoire, absolument rien, l'esprit général qui vivifie une école, détermine sa marche, imprime à ses créations une physionomie distincte, cet esprit organique domine tous les détails par son importance. Si on le méconnaît, si on se trompe sur sa nature et sa valeur, toutes les considérations accessoires ont peu d'intérêt et peu de prix.

Enfin, je crois devoir rappeler que l'histoire de l'art flamand, lorsque je résolus de l'écrire, était dans un désordre effroyable. Aucune classification, aucune suite, aucune lumière; rien n'était à sa place; les caractères et les relations des diverses écoles, des maîtres et des disciples n'avaient jamais été indiqués. Les peintres même d'Anvers formaient une troupe confuse. Ce n'était pas une petite affaire que

de s'orienter dans cet immense magasin, d'y percer des jours et de substituer l'ordre au chaos. Ce pénible labeur, je l'ai patiemment accompli. L'édition actuelle m'a permis de mieux faire encore, d'introduire partout la régularité. Le lecteur n'aura besoin que d'un peu d'attention pour bien comprendre les diverses phases de l'art flamand. Les connaisseurs et le public m'en sauront gré. Quant aux intrigants et aux malveillants, je ne tiens compte ni de leur opinion, ni de leurs personnes.

1er octobre 1865.

LIVRE DEUXIÈME

ÉCOLES PRIMITIVES

Vidi sæpius imaginem, et sine lacrymis transire non potui, cum tam efficaciter ob oculos poneret historiam.

SAINT GRÉGOIRE.

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE PROPREMENT DITE AU QUATORZIÈME SIÈCLE

Importance qu'on y attache. — Fondation des ghildes ou compagnies de Saint-Luc. — Premiers tableaux. — Triptyque de Dijon, par Melchior Broederlain. — Style original, caractère flamand qu'on y observe. — Similitude de ces peintures avec la sculpture de l'époque. — Statuettes peintes et dorées du retable, exécutées par Jacques de la Baerze. — Tombeau de Philippe le Hardi et figurines d marbre qui l'environnent. — Claes Sluter, grand artiste méconnu. — Tombeau de Jean Sans-Peur; son infériorité. — Renseignements biographiques et autres sur Broederlain et Claes Sluter. — Monuments funèbres, peints et sculptés, dans l'hospice de Belle, à Ypres. — Analogies entre le style de ces ouvrages et la manière de Broederlain. — Tableau perdu et remarques de Passavant.

La peinture proprement dite, la peinture de tableaux, avait pris dans les Pays-Bas, au quatorzième siècle, un développement beaucoup plus considérable qu'on ne l'a présumé jusqu'ici. Divers incidents, une coutume princière et quelques textes donnent lieu de le penser : des faits positifs corroborent cette induc-

tion, la changent en certitude. Ainsi, au commencement de l'année 1370, le bruit s'étant répandu à Bruxelles que des juifs avaient commis un sacrilége, on punit d'abord les coupables, puis on voulut qu'un tableau représentant leur crime en léguât le souvenir aux générations futures. Un juif d'Enghien, appelé Jonathas, qui possédait une grande fortune, avait, disait-on, fait accord avec un nommé Jean de Louvain, israélite nouvellement baptisé, pour qu'il lui procurât un ciboire renfermant des hosties. L'apostat devait recevoir soixante agnelets d'or. Pendant une nuit du mois d'octobre, il pénétra par escalade dans l'église Sainte-Catherine et enleva seize fragments du pain mystique, avec le vase d'or qui les contenait, (c'est un accessoire qu'on n'oublie jamais en pareille circonstance). Jonathas les gardait depuis quinze jours, lorsque des inconnus le surprirent dans son jardin, le mirent à mort et s'évadèrent. Sa femme, regardant cette fin mystérieuse comme une vengeance du ciel, voulut se défaire en toute hâte du funeste calice et le remit aux descendants de Jacob domiciliés à Bruxelles. Grande joie parmi les mécréants. Ils portent les hosties dans leur synagogue, les éparpillent sur une table et s'amusent à les percer de coups. Or il paraît que les hosties ont l'habitude de répandre du sang, lorsqu'on les traite avec si peu de respect : celles-ci en répandirent beaucoup, et une servante effrayée raconta la scène au curé de la Chapelle (église qui porte ce nom). Les sacriléges furent pousuivis, condamnés à être promenés par la ville sur une charrette, tenaillés dans plusieurs carrefours, notamment sur le grand marché et devant

l'église Sainte-Catherine, puis à être brûlés vifs : cette édifiante cérémonie eut lieu le 22 mai 1370 (1). « Après ce, Wenceslaus, duc de Brabant, et madame Jeanne, son espouse, établirent une procession générale et solennelle, voulant qu'en mémoire d'un si grand miracle elle fust tous les ans renouvellée. Et y assistèrent, luy et la duchesse, suyvis d'un peuple immense, faisant apporter les hosties poinçonnées en l'église Sainte-Gudule (2). » On construisit une chapelle spéciale pour les recevoir, et dans cette chapelle fut placé un tableau où se trouvait figurée toute l'aventure. En bas du panneau on avait écrit ces vers latins :

Quisquis ades, summi tangit quem cura Tonantis,
Dum properas, cœptum siste, viator, iter.
Hæc tibi viva caro, æterni sapientia Patris,
Christus adest, vivus panis et una salus.
Invida Judæûm quam dum laniare laborat
Impietas, meritis ignibus ecce ruit.
Quare age ! divinos huic funde, viator, honores ;
Funde Deo dignas, supplice mente, preces.

Ce qui veut dire : « Qui que tu sois, si la gloire du maître de la foudre t'intéresse, suspend ta marche, ô voyageur ! Voici la chair vivante, la sagesse du Père éternel, le Christ en un mot, le pain de vie et notre unique salut. Pendant que la haineuse impiété des juifs cherche à la dépecer, ils courent au devant

(1) *Histoire de Bruxelles*, par l'abbé Mann, t. Ier pag. 64.— *Bruxelles ancien et moderne*, par Eugène Maroy, pag. 46 et 47.

(2) Guichardin : *Description de tous les Pays-Bas*, pag. 91.

des flammes expiatoires. Aussi, voyageur, rends lui avec empressement les honneurs divins, et d'un cœur suppliant, adresse au Très-Haut des prières convenables. »

Voilà donc la peinture employée, dans une occasion solennelle, à retracer un épisode légendaire qui a ému toute la capitale du Brabant. Le fait en lui-même, le miracle prétendu, ne nous importe guère : mais le tableau commandé prouve que dès lors on estimait assez les coloristes, on les trouvait assez habiles pour reproduire, à la satisfaction générale, un événement compliqué, pour exécuter des œuvres dignes de prendre place dans les monuments publics.

Dès cette époque même, ou quelques années plus tard, on les jugeait tellement précieuses, qu'on les offrait en don aux rois et aux grands seigneurs, comme on leur offrait des pièces d'orfévrerie en or, en argent ciselé, des diamants et des perles. Ainsi, au commencement de l'année 1389, Philippe le Hardi, se trouvant dans la Flandre, envoya au roi de France, pour étrennes, une bourse ou fermail en or, sur laquelle on voyait une dame assise dans un verger, tenant à la main un diamant qui valait six cents livres ; à la reine un tableau où était peint sur fond d'or l'ensevelissement du Christ, et au duc de Berry une sainte Catherine, exécutée aussi sur fond d'or (1).

Pour apaiser l'Angleterre courroucée contre la France, pour obtenir les bonnes grâces de la famille royale, le même prince lui fit présenter un grand

(1) Dom Plancher : *Histoire de Bourgogne*, t. III, pag. 117. — Crowe et Cavalcaselle : *les Anciens Peintres flamands*, t. Ier, pag. 14

nombre de riches tapisseries, vrais tableaux brodés au lieu d'être peints, figurant, selon la mode de l'époque et le goût du moyen âge, plusieurs séries de faits enchaînés entre eux : le duc de Lancastre reçut l'histoire de Clovis, et le duc de Glocester l'histoire de la Vierge, ainsi retracées.

Lorsqu'on signa enfin la paix avec la Grande Bretagne, Philippe le Hardi, en témoignage de ses bonnes dispositions, envoya au souverain un splendide manuscrit, où une miniature représentait saint George, et au duc de Glocester un panneau sur lequel brillait une image de saint Antoine (1).

Une autre preuve du développement que prit dans les Pays-Pas, au quatorzième siècle, la peinture proprement dite, c'est qu'on y voit les princes attacher à leur cour des peintres officiels. Un nommé Jean de Hasselt en remplissait les fonctions, dès l'année 1378, près du comte de Flandre Louis de Male, et recevait tous les ans vingt livres de gros. Il exécuta pour ce prince une image de Notre-Dame sur étoffe. Le premier duc de Bourgogne, qui régna dans les provinces flamandes, lui conserva son titre et sa position. En 1386, il lui fit peindre un *taveliau d'autel pour l'église des Cordeliers, à Gand* (2). L'année précédente, il avait enrôlé à son service Melchior Broederlain (3), en le nommant son varlet de chambre et lui attribuant deux cents livres de pension par année (4).

(1) *Histoire de Bourgogne*, t. III, pag. 159.
(2) Archives de Lille.
(3) Prononcez *Brouderlagne*.
(4) Voyez le texte plus bas.

Dès cette époque aussi, les peintres commençaient à former des ghildes particulières, ou à jouer un rôle important dans les corporations auxquelles ils se trouvaient affiliés. Les archives de la compagnie gantoise, qui seules nous ont été conservées, remontent jusqu'en 1338, et de cette date à l'année 1410, renferment les noms de 231 peintres et 29 sculpteurs, devenus francs-maîtres (1). Selon Gramaye, Anvers possédait, en 1396, cinq ateliers de peintres et de sculpteurs, lorsque la ville renfermait seulement quinze boulangeries (2). Un fait que nous apprend Molanus semble même incroyable. Dans la phrase où il relate que le père de Thierry Stuerbout portait le même prénom que son fils et mourut le 6 mai 1400, à l'âge de 75 ans, il assure qu'il acquit une grande renommée, non seulement comme peintre de paysages, mais comme inventeur de ce genre : *Claruit inventor in describendo rure* (3).

Par malheur, les tableaux qui nous restent de cette période lointaine sont peu nombreux. Le plus ancien de tous, un mémorial funèbre, décore le musée d'Anvers. On y lit l'inscription suivante :

Anno Domini MCCCLXIII, in crastino Sancti Boni-

(1) *École de peinture et de sculpture à Gand, aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, par Félix Devigne. — *Le Livre de la corporation des peintres gantois, Recherches sur les peintres gantois des quatorzième et quinzième siècles*, par Edmond de Buscher.

(2) *Antw. Antiq.*, pag. 24.

(3) Molanus, mort le 18 septembre 1585, était déjà bien éloigné du quatorzième siècle, pour que ce renseignement ait une valeur incontestable. Voyez les extraits de son livre publiés par M. Edward van Even.

facii et sociorum ejus, obiit Henricus de Reno, hujus ecclesiæ præpositus et archidiaconus, istiusque altaris fundator. Orate pro eo.

Ce qui veut dire :

« L'an du Seigneur 1363, la veille de la fête de saint Boniface et de ses compagnons, mourut Henri van Ryn, curé de cette église et archidiacre, fondateur de cet autel. Priez pour lui. »

Le tableau, destiné à l'église Saint-Jean d'Utrecht, ornait jadis l'autel que l'archidiacre y avait fait construire, et fut acheté dans la même ville, en 1829, par M. Van Ertborn. Le dénoûment de la Passion y est peint sur un fond d'or gauffré. L'inscription nous apprend d'une manière positive qu'il fut exécuté en 1363. Cloué à l'instrument lugubre, le Fils de l'homme a la tête environnée d'un nimbe, les bras d'une maigreur extrême et une figure sans autre expression que celle de la mort : son visage est d'ailleurs presque effacé par le temps ou par des nettoyages maladroits. La Vierge semble stupéfaite : son attitude et sa physionomie ne dénotent qu'une extrême surprise. Elle tient un livre dans sa main gauche et porte la droite à sa poitrine. Une draperie assez disgracieuse entoure son corps. Le manteau de saint Jean n'a pas meilleure tournure. Sa tête aux blonds cheveux ne trahit aucune douleur. Il appuie sa main droite sur la tête du commettant, mais cette main est tournée et figurée d'une manière incompréhensible. Le donateur, en riches habits sacerdotaux, est agenouillé au pied de la croix : un long nez, une lèvre inférieure protubérante sont les seuls traits qui distinguent sa laide figure. Le cadre fait

partie intégrante du panneau : il est uni, doré, semé de pierreries peintes, et offre un caractère bysantin. Le tableau lui-même, sauf la dimension, ressemble exactement aux miniatures de l'époque et ne révèle aucun progrès.

Le second ouvrage ne porte point de millésime. Exécuté jadis pour la corporation des tanneurs, il décorait, à Bruges, la chambre des marguilliers, dans l'église Saint-Sauveur, lorsque je le vis pour la première fois : on l'a transporté depuis dans la chapelle des fonts baptismaux. C'est une peinture assez barbare, mais pleine de sentiment et d'expression. Elle représente, sur fond d'or, le Sauveur en croix. Les couleurs en sont pâles, les chairs blêmes et les clairs formés à l'aide de teintes presque entièrement blanches, particularité importante que nous rappellerons tout à l'heure. Le corps du Christ est dessiné d'une manière affreuse, mais son visage exprime bien la souffrance. Trois anges verts recueillent le sang que laissent échapper ses blessures. A gauche, deux saintes femmes et saint Jean soutiennent Marie qui tombe en défaillance : l'artiste a vivement rendu l'affliction de ces quatre personnages; la tête de la Vierge est régulière et ne manque pas d'une certaine beauté. A droite, nous apparaissent quatre hommes : saint Longin, portant une dalmatique, montre le Messie au reste du groupe, en prononçant les mots traditionnels : *Verè Dei filius erat iste,* phrase qui se trouve écrite sur le fond d'or. Il a réellement l'air de parler à son voisin : ce voisin et les deux individus placés derrière lui regardent Jésus de la manière la plus expressive. Du même côté, on voit dans une

niche sainte Barbe avec sa tourelle et des cheveux crêpés, qui s'élargissent en éventail. A l'autre bout du panneau, sainte Catherine occupe également une niche : dans une main, elle porte une roue, un glaive charge l'autre, et elle foule un roi sous ses pieds. Les deux vierges sourient avec une grâce coquette, et même avec une certaine afféterie extrêmement remarquable pour l'époque. Bref, comme dans certaines miniatures bysantines, l'insuffisance des moyens d'exécution ne correspond pas à la vivacité morale qui anime les personnages. Les doigts sont effilés outre mesure et d'un mauvais dessin (1). Le tableau doit avoir été fait vers le milieu du quatorzième siècle.

Les images peintes dans des encadrements, sur une châsse dorée que possède le musée de Namur, datent de la même époque. On y voit l'histoire d'un saint auquel on tranche la tête et qu'on ensevelit. Le dernier épisode est figuré d'une manière assez naturelle. Le fossoyeur creuse la terre, et un autre individu tient le cadavre à bras le corps, pour le précipiter dans son dernier gîte : à la place de la tête se trouve un nimbe verticalement disposé. La couleur est d'un ton chaud, d'une harmonie très remarquable. Les chairs seules ont une pâleur qui étonne. Les sentiments sont bien rendus, mais les formes attestent l'inexpérience du dessinateur.

(1) J'ai apprécié, décrit, avant tout autre, ces deux tableaux; en 1844, la collection Van Ertborn n'était pas même cataloguée. Longtemps après, M. Waagen les ayant décrits à son tour, sans me mentionner, on s'empressa de traduire et de publier en Belgique ses observations (je devrais dire les miennes) comme des découvertes allemandes.

Nous arrivons maintenant à une œuvre d'une importance capitale pour l'histoire de l'art flamand. A Dijon, dans la salle des gardes où veillaient les archers des ducs de Bourgogne, seule partie qui reste de l'ancien hôtel, on voit deux retables placés contre la grande muraille et faisant face aux fenêtres. L'intérieur en est garni de nombreux personnages sculptés dans le bois. Ils représentent l'Adoration des Mages, le Sauveur crucifié, son ensevelissement, puis la décollation de saint Jean-Baptiste, divers martyres et la tentation de saint Antoine, formant une autre série. Les cinquante-quatre figures, taillées en ronde bosse, sont peintes et dorées. Huit tableaux ou, pour mieux dire, huit scènes pieuses ornaient jadis l'extérieur des ailes, deux sur chaque volet. Quatre seulement subsistent encore; les autres ont été enlevées par quelque amateur plus passionné que scrupuleux. C'est une perte à jamais regrettable. On sait d'une manière positive que Jacques de la Baerze (1), sculpteur flamand, exécuta les hauts-reliefs par l'ordre de Philippe le Hardi, lequel destinait les retables à décorer la chartreuse qu'il avait fait bâtir en trois années près de Dijon (1383-1386). L'artiste les *ouvra intérieurement à ymaiges et à tabernacles* (niches), dans la ville de Termonde qu'il habitait (2), et d'où on les transporta en Bourgogne pendant l'année 1391. L'année suivante, le duc commanda de les renvoyer dans l'Artois, Jean Malouel,

(1) Prononcez *Barse*, en flamand et en hollandais, l'*e* qui suit une voyelle ne servant qu'à l'accentuer.

(2) Catalogue du musée de Dijon, pag. 193.

peintre et doreur de la cour, ne les ayant pas dorés aussi bien que le désirait Philippe le Hardi (1). Un compte de 1398 donne lieu de penser que les images extérieures furent tracées par Melchior Broederlain, devenu peintre officiel et *varlet* de chambre du prince dès l'année 1385. Celles qui nous restent ne sauraient être étudiées avec trop de soin.

Elles figurent quatre épisodes de l'Évangile : l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Présentation au temple*, la *Fuite en Egypte*.

Dans l'*Annonciation*, la mère du Rédempteur, portant une robe bleue, est assise sur un magnifique canapé de brocart d'or. Des cheveux roux encadrent son visage à la peau blanche et même laiteuse, que distingue une absence complète de sourcils; Gabriel, qui lui ressemble de traits, a comme elle la chair pâle, les cheveux roux, les arcades sourcilières dénudées. Ce sont évidemment deux portraits, ceux du frère et de la sœur, choisis par l'artiste dans une famille d'un type original. L'un et l'autre sont potelés, ont les yeux d'un gris bleuâtre, le front spacieux, le menton arrondi. En peignant Gabriel, Melchior semble avoir voulu surtout lui donner une expression d'humilité. Par un geste assez naïf, l'envoyé céleste a relevé un coin de son manteau et le tient serré sous son bras. Dans un angle du tableau, dans une sorte de demi-pignon, Dieu le père, coiffé d'une tiare à triple couronne et penché au bord des nuages, souffle sur la Vierge : ce souffle entraîne, pousse vers Marie une petite colombe, image de

(1) Archives de Dijon : Comptes d'Amiot Arnault.

l'Esprit-Saint. Le Créateur est un bon vieillard, aux traits réguliers, sans la moindre élévation morale et sans aucune finesse, un brave paysan qui se promène dans le ciel et n'entend pas malice. Le mystique événement a pour scène un petit monument avec des arcades ouvertes et plusieurs corps de logis. C'est un premier essai d'intérieur, un travail d'architecture analogue à ceux qu'on voit sur les manuscrits. Tout y dénote le manque d'expérience. Un lis dans un vase doré, qui se trouve devant Gabriel, et un jardinet tracé derrière lui seront plus tard imités par les Van Eyck.

Le peintre a placé la *Visitation* au milieu d'un paysage plein de rochers. La Vierge y apparaît avec une autre expression, avec une dignité maternelle vivement accusée : la noblesse de son attitude y contribue aussi bien que le caractère de ses traits et de sa physionomie. Pour sainte Élisabeth, c'est autre chose : cette jolie vieille n'a aucune prétention au respect. Elle a dû être une aimable fille, gaie, résolue, friande de plaisir : on voit encore dans ses yeux un rayon de ses anciens jours de fête. Son maintien est, comme son visage, naturel et plein d'abandon. Nul doute que cette femme vivante n'ait été peinte d'après nature : c'est un portrait parfaitement exécuté. Le paysage ne dénote point le même esprit d'observation; les formes en sont un peu trop conventionnelles, et le travail est d'une rudesse primitive.

Les cinq personnages, qui figurent dans la *Présentation au temple*, ont tous un aspect de réalisme très prononcé, mais de réalisme élégant. Le prêtre,

beau vieillard à longue barbe blanche, est sans le moindre doute l'image d'un contemporain de Melchior : ses yeux parlent. L'Enfant Jésus, qui regarde sa mère, a une tête charmante, pleine de vie et de vérité, autour de laquelle des cheveux blonds frisent en légers anneaux d'or. La vie brille dans son regard, et on dirait que ses jolies lèvres vont remuer. D'une main il saisit la barbe du grand-prêtre. Les formes de son torse sont pleines et charnues; ses membres seuls ont la maigreur qui déplaît dans les nouveau-nés. Broederlain a évidemment fait effort pour idéaliser le Christ : il est fâcheux que cette tendance ne soit pas restée comme une tradition pendant le quinzième siècle, ou, du moins, qu'elle s'y manifeste seulement par exception. Vue de côté, la Vierge-mère ne produit point sur ce compartiment un effet aussi heureux que sur les autres : les lignes du profil sont raides, le front et le crâne trop développés, l'expression est lourde. Mais les deux têtes placés derrière la sienne ne feraient point disparate dans une œuvre de Rogier van der Weyden ou de Memlinc. Le vieillard coiffé de vert a un beau type, naturel, expressif, et l'attention qui anime ses yeux est tout à fait remarquable pour l'époque. On n'a pas souvent représenté saint Joseph avec des traits aussi nobles et aussi vivants, car ce personnage me paraît être saint Joseph. La femme vêtue de rouge, qui se tient près de lui, portant un cierge et les colombes, rappelle la sainte Élisabeth du second morceau. Cette joyeuse et attrayante commère, aux formes potelées, tiendrait sa place à merveille dans un tête-à-tête. Il y a au fond

de ses yeux, sur sa bouche, sur tout son visage comme un demi-sourire. Son air engageant et sa bonne mine semblent provoquer la galanterie.

La *Fuite en-Égypte* a peut être plus d'importance encore pour les origines de l'art flamand. La Vierge, assise sur un âne, presse son fils contre son cœur avec une tendresse et une gravité qui trahissent l'émotion du péril, les soucis de l'inquiétude maternelle. Le petit Jésus lui témoigne son affection par des regards très expressifs. Pour Joseph, qui conduit l'âne, c'est un lourd paysan à barbe grise. Son large corps, sa pesante démarche, ses habits rustiques, volumineux et pendants, ses bottes molles et affaissées, lui donnent tant soit peu l'air d'une caricature. Il a mis son bâton sur son épaule gauche, puis, sur le bâton, un manteau et une marmite accrochée par l'anse. Il fait chaud, à ce qu'il semble, car de la main droite il soulève un barillet et se verse à boire dans la bouche. Nous voilà en pleine peinture flamande, dès les premières tentatives de l'école. Le paysage est conventionnel, mais on y remarque des efforts pour atteindre la vérité : un bassin, où tombe l'eau de la montagne et d'où elle se déverse dans une rigole, annonce quelque observation de la nature.

Un sujet d'étonnement pour l'historien, c'est le bon goût des draperies. Elles sont plus vraies, plus justes, d'une meilleure proportion et de lignes plus harmonieuses que dans les tableaux du quinzième siècle. Point de ces masses d'étoffes, point de ces plis anguleux et multipliés, que la sculpture inventa bientôt après Philippe le Hardi et que les peintres adoptèrent.

Les couleurs ont, en outre, une vivacité, qui laisse peu d'avantage aux panneaux historiés à l'huile. L'admirable vernis qu'on employait alors en Flandre, et dont nous parlerons plus tard, les a conservées presque sans altération pendant quatre cent soixante-sept ans. Le ciel, dans les divers morceaux, est remplacé par un fond d'or.

Après les avoir étudiés avec la patience d'un curieux et d'un explorateur, j'ouvris le retable, et je fus, non pas surpris, mais intéressé au plus haut point, en voyant que les figures de ronde bosse offraient justement les mêmes caractères que les figures peintes. Jacques de la Baerze a naïvement cherché à reproduire la nature, comme Melchior Broederlain. Beaucoup de têtes sont des portraits, d'excellents portraits, notamment celle du troisième roi mage. Les femmes grasses, blanches et joyeuses, qui avaient flatté mon imagination sur les peintures, je les retrouvais là, souriantes et pimpantes. Madeleine au tombeau du Sauveur est une jolie créature, faite pour inspirer toute autre chose que du respect. Le second triptyque, dont les panneaux coloriés ont disparu, est égayé par le même type de fille provoquante et rieuse. Une jouvencelle du volet droit (la seconde à partir de l'épisode central) est tout à fait charmante, avec sa fossette au menton et le sourire engageant qui anime ses traits. L'agréable personne contre laquelle saint Antoine défend sa chasteté, en triompherait indubitablement, si la dévotion de l'ermite ne le bardait d'une triple cuirasse. Dans les sculptures et dans les peintures, on observe exactement le même style de draperies. La statuaire et sa sœur, la

fée aux doux mirages, qui trempe ses pinceaux dans l'arc-en-ciel, ont marché de compagnie pendant le quatorzième et le quinzième siècle. Et même (il ne faut pas le dissimuler) c'était le sculpteur qui guidait le peintre. Outre les analogies que nous avons déjà signalées, le dedans et le dehors du retable en fournissent une preuve convaincante.

J'avais été frappé, dans les personnages extérieurs, de la teinte blanchâtre, laiteuse des chairs, plus pareille à un badigeon qu'à la véritable couleur de la peau humaine. Cette nuance m'avait encore étonné sur le vieux panneau de Bruges et sur la châsse de Namur. Eh bien, en comparant les statuettes et les figures peintes, j'eus l'explication flagrante de cette particularité. Le coloriste, sans le moindre doute, au lieu de reproduire le teint des créatures vivantes, reproduisait les nuances employées par le tailleur d'images, ou par son auxiliaire, pour enluminer les hauts et les bas reliefs. Ces couleurs ressemblaient plus ou moins à l'enduit que l'on met de nos jours sur les poupées, enduit qui rappelle seulement d'une manière approximative les tons naturels de la chair. De là, les teintes pâles, les clairs presque blancs des quatre morceaux dus à Melchior Broederlain, des images que nous venons de rappeler et des tableaux de l'école rhénane, pendant tout le quinzième siècle.

On m'avait laissé seul dans le musée de Dijon, en sorte que j'ouvrais et fermais le premier retable à ma guise. Je pus donc observer, réfléchir, sans que la présence d'un gardien, qui compte les minutes, troublât mon esprit, abrégeât mes études. Pendant

que je me posais les questions et cherchais à les résoudre, ma vue tomba par hasard sur les quarante statuettes de marbre blanc, qui paraissent garder le tombeau de Philippe le Hardi. On l'a placé en face du triptyque le mieux conservé, comme on a reconstruit la sépulture de Jean Sans-Peur en face du second retable; les deux princes dormaient jadis sous les voûtes de la Chartreuse; mais l'édifice ayant été abattu pendant la Révolution et les tombeaux démolis, ont transporta, de 1818 à 1827, les sépulcres vides dans la salle où je me trouvais, et on les restaura. L'analogie des quarante figures de marbre, des statuettes de bois et des personnages coloriés par Broederlain me sauta aux yeux. Claes Sluter, Jacques de la Baerze et le peintre officiel travaillaient de la même façon, quoique sur d'autres matières et avec d'autres instruments. Leurs œuvres, se trouvant ainsi rapprochées, ne laissent aucune prise au doute.

Les quarante statuettes sont, pour l'époque et le lieu où on les a sculptées, des travaux incomparables. Elles environnent un socle en marbre noir, sur lequel se détachent vivement leurs formes pâles, et sont logées sous une suite d'arcades en ogives, que couronne une galerie à jour. Non seulement aucun artiste de la Renaissance n'a fait mieux, mais n'a fait autrement : c'est déjà la manière du seizième siècle, avec son goût, sa mesure, ses justes proportions et ses costumes. Les personnages sont vêtus de longues robes flottantes, qui cachent leurs pieds : on ne saurait croire combien leurs attitudes sont naturelles, faciles et bien équilibrées. Les mouvements et les

gestes ne méritent pas moins d'éloges : l'artiste a parfaitement rendu toutes ses intentions. Dans cette troupe de petits hommes, beaucoup semblent pleurer le prince couché près d'eux; l'un essuie ses larmes, l'autre se frappe la poitrine; celui-ci tient son menton de sa main droite, dans une attitude de morne réflexion; celui-là presse ses mains l'une contre l'autre, en signe de douleur; un cinquième les lève dramatiquement vers le ciel. Deux personnages ont les pouces passés dans leur ceinture, avec un air d'abattement très naturel. Les actions tranquilles et indifférentes ne sont pas moins bien exprimées. Un moine qui lit, un autre qui écoute, un troisième qui chante, dénotent un esprit d'observation extraordinaire et un talent supérieur. Les artistes de notre époque ne feraient pas mieux.

Les visages sont manifestement exécutés d'après nature : on ne peut y méconnaître des portraits, ou au moins des types fournis par le monde réel. Un évêque, la mitre sur le front, tenant sa crosse de la main gauche et, de la droite, un livre ouvert, a des traits si individuels, si bien caractérisés, qu'il semble vivant. Parmi tant de personnages formant comme une garde d'honneur, comme un immobile cortége, nulle exagération, pas un détail faux ou manqué. On ne revient pas de sa surprise, lorsqu'on songe que ce magnifique tombeau fut commencé pendant le règne de Philippe le Hardi et était presque terminé, quand la mort terrassa le prince, en 1404.

L'étonnement redouble, si l'on examine la sépulture de Jean Sans-Peur et de Marguerite de Bavière,

qui occupe l'autre moitié de la salle. Construite vingt ans plus tard, sur un plan exactement pareil, décorée aussi de quarante statues, bien loin d'attester un progrès, elle atteste une décadence; bien loin d'éclipser l'œuvre antérieure, elle en fait ressortir le précoce mérite. Entreprise pendant l'année 1424, par l'imagier officiel de la cour, l'Aragonais Jean de la Verta, autrement dit D'Aroca, lequel eut pour aides Jean de Droguès et Antoine le Mouturier, elle révèle un goût bien moins délicat, semble dater d'une époque moins expérimentée. On n'y retrouve point l'étude patiente et habile de la face humaine, qu'on vient d'admirer sur le monument voisin : les types sont vagues, uniformes ou conventionnels. Il s'en faut bien que les traits offrent la même précision, les chairs la même abondance de détails; les draperies sont lourdes, trop volumineuses, agencées d'une manière beaucoup moins naturelle.

Entre les figurines de Claes Sluter et les personnages de Melchior Broederlain l'analogie est tellement grande, que si l'on dessinait et coloriait les statuettes du premier, on aurait des images comme celles du second; si, au rebours, on prenait pour modèles et sculptait les acteurs des petites scènes peintes par Melchior, ils auraient une similitude frappante avec les personnages de Claes Sluter. La comparaison est d'autant plus facile et plus rigoureuse, que les figures du triptyque et celles du tombeau ont à peu près la même hauteur, un demi-mètre environ. Les deux arts marchaient donc en se tenant la main, comme des frères jumeaux.

Les statues couchées sur les tombes fortifient cette

observation, la rendent incontestable. Elles sont peintes suivant l'usage de l'époque, usage qui était une nouvelle tentation pour les apprentis du pinceau, une nouvelle excitation à reproduire les œuvres plastiques; en les copiant, ils n'avaient même pas besoin de songer au choix des couleurs. Les têtes du duc et celle de Marguerite sont d'excellents portraits, qui devaient ressembler aux modèles. Les sculpteurs ont exécuté les mains avec une attention toute particulière : les veines, les saillies des os, les plis, les gerçures même de la chair, la forme des ongles, tout est si exactement imité, que l'on croirait avoir sous les yeux un ouvrage en cire. De là aux effigies patientes et minutieuses de Jean van Eyck, je pourrais dire il n'y a qu'un pas, suivant une expression banale; mais la distance est beaucoup plus faible encore, et même il n'y a aucune distance.

Eh bien, on voit à Dijon, dans l'hospice des aliénés, six statues de Claes Sluter, qui étonnent bien davantage, et par leur mérite intrinsèque, et par la date de leur exécution. Elles ornaient jadis la fontaine de la Chartreuse, d'où on les a transportées à leur place actuelle, en leur conservant la même destination. Le monument qu'elles parent, qui leur emprunte un caractère de poésie étrange, est nommé le *Puits de Moïse*. Ces statues, de grandeur naturelle, représentent l'auteur du Pentateuque, David, Jérémie, Zacharie, Daniel et Isaïe. On y admire toutes les qualités qui donnent une si haute importance aux figurines sépulcrales taillées pour le vainqueur de Roosebeke. Encore un génie précurseur, dont l'igno-

rance et la sottise humaine ont laissé tomber la gloire dans le torrent de l'oubli (1)!

Sur Melchior Broederlain nous n'avons guère plus de renseignements. Le peu que nous savons de lui, ce ne sont pas les biographes, les historiens qui nous l'apprennent, mais les livres de comptes en leur style lapidaire. Son nom est quelquefois orthographié *Broederlain* et d'autres fois *Brodlain*, comme par abréviation. Il y a lieu de croire qu'il était né à Ypres, car une famille distinguée de ce nom figure, dès le treizième siècle, sur les registres de la ville, et lui-même a beaucoup travaillé pour la commune. La

(1) Claes Sluter fut employé, dès l'année 1384, à sculpter les tombeaux de la Chartreuse, sous la direction de Jean de Menneville; le 29 mars 1390, il lui succéda comme imagier en titre et valet de chambre de Philippe le Hardi, et fut employé activement cette année aux sépultures, aux chapiteaux de l'abbaye et au château de Germoles. Il avait pour aides Claes de Vousonne, son neveu, et Jacques de la Baerze, moins habile comme statuaire, mais qui entendait à merveille les combinaisons architectoniques et l'ornementation. Sluter paraît avoir été un homme de bonnes manières, irréprochable dans sa conduite : le duc de Bourgogne, qui l'avait pris en amitié, le combla de bienfaits et de marques d'estime. En 1404, il exécuta un crucifiement pour le grand cloître et reçut une gratification de 60 écus, à cause de ce travail et d'une maladie qu'il avait faite en 1399. Le tombeau de Philippe-le-Hardi lui fut payé 3,612 livres en 1404, marché que Jean Sans-Peur ratifia le 11 juillet de la même année. Avant qu'elle eût terminé son cours, Sluter prit la robe aux Chartreux de Dijon, et le chapitre réuni lui concéda, sa vie durant, *en raison de ses agréables services, la chambre ensemble le cellier dessoubs*. Dans cet acte, il est nommé *Claux Sluter de Orlandes*. Il mourut jeune encore. Voyez le Rapport sur les restes des monuments de la Chartreuse, dans les *Mémoires de la commission départementale d'Antiquités de la Côte-d'Or*, t. Ier.

première mention que fassent de lui les archives de Bruxelles, remonte à l'année 1382-1383 (du 4 mai au 3 mai suivant). Il reçut alors soixante-douze livres, quinze sous, trois deniers, pour quelques travaux de sa profession et pour des étoffes de bannières et banderolles, que le prince régnant l'avait chargé d'acheter. Dans cette même année 1383, Philippe le Hardi succède à Louis de Male, et à peine monté sur le trône, il apprécie Melchior Broederlain, le nomme son valet de chambre, son peintre officiel, en lui attribuant deux cents livres de pension (1). Il est vrai que Jean d'Ypres recevait dix livres de plus, chaque année, pour tailler les robes de la duchesse (2). En 1395, Broederlain travailla dans l'*hostel de le Walle*, que le duc possédait à Gand. L'année suivante, on lui remit une somme de quatre-vingt-sept livres et quatre sous de France, parce qu'il avait peint à l'huile les armoiries de Bourgogne sur deux étendards en satin, qu'un sieur de Diquenne devait emporter au *voïage de Frize*. Durant la même époque, on lui demanda son avis pour des travaux qu'on exécutait dans le château ducal de la ville d'Ypres, nommé le *Zaelhof*. Jehan de Bouvekerke avait été chargé de peindre six verrières, de dix-sept pieds chacune, et une rosace, destinées à la chapelle de cette résidence princière : on voulait connaître l'opinion de Broederlain sur la manière dont il fallait exé-

(1) « A Melchior Broedlain, paintre de monseigneur de Bourgogne et varlet de chambre, lequel paintre M. S. a retenu a II^{c} l. de pension par an, tant comme il lui plaira. » Compte de 1385.

(2) Compte de 1386.

cuter l'œuvre (1). Cette entreprise considérable ne fut payée que cent livres et treize deniers, un peu plus de quatorze livres par verrière.

Mais si l'on donnait, dans cette occasion, une marque de déférence à Broederlain en le consultant, on ne lui témoignait pas toujours les mêmes égards, et on lui imposait fréquemment les tâches les plus vulgaires. On l'employait non seulement à peindre des bannières, des banderolles, mais des girouettes et les franges de plomb qui, sur les édifices publics ou les monuments princiers, dentelaient l'arête des toits. Les girouettes, que l'on fabriquait alors en fer, avaient la forme de drapeaux; non seulement on les dorait et les peignait, mais on en plantait partout, comme on peut le voir à l'hôpital de Beaune, où elles ornent chaque pignon, chaque fenêtre en saillie, et produisent un bizarre, mais poétique effet. Aucune pièce n'indique, même approximativement l'époque où mourut Broederlain (2).

(1) « Item, à Jehan de Bouvekerke, pour faire en la chapelle VI verrières de XVIJ pieds chacune et I rondel de trois pieds au debout (une rosace à l'extrémité), lesquels sont paincts par l'avis des seigneurs et de Melchior, le painctre de monseigneur; en l'une saint Anthoine avec les armes de monseigneur; en l'autre, Notre-Dame; en la tierce, le Crucifix et les armes de monseigneur; en la quarte, saint Jehan; en la quinte, sainte Margriete, avec les armes de monseigneur et de madame; en la sixième, saint Jehan-Baptiste, avec les armes de madame d'Ostrevant et de son mari; et au rondel les armes de Flandres. Payé de ce à lui, par l'ordonnance de maistre Jehan de Meles, Pierre Heyns et du bailli d'Ypre : C liv. XIIJ deniers. » Les verrières furent exécutées de 1395 à 1397.

(2) On trouvera les textes relatifs à ce peintre dans les *Analectes yprois*, par M. Diegerick, et dans plusieurs ouvrages, où on les a réimprimés.

MM. Crowe et Cavalcaselle prétendent avoir vu en Espagne, à Valence, un petit panneau dont le style rappelle le sien. Il date certainement de la même époque, disent-ils : même simplicité dans les draperies, même opposition entre la couleur énergique des vêtements et la pâleur des chairs. Il figure le Christ au tombeau, soutenu par un ange et entouré de plusieurs individus agenouillés, le donateur et sa famille ; on voit le mari à gauche, accompagné de deux jeunes garçons ; la mère occupe la droite, avec ses deux filles (1).

Les caractères qui distinguent les personnages et les statues de Claes Sluter, on les retrouve, à Ypres, sur deux monuments funèbres, dans l'hôpital Saint-Nicolas, nommé ordinairement hospice de Belle, parce qu'il a été fondé en 1272 par Salomon Belle. A l'extrémité occidentale de la chapelle, je remarquai un tableau sur fond d'or, au bas duquel se trouve l'inscription suivante :

Hier voren light begraven
Vrauwe Yolente Belle, dochtere
Mer (2) Jan Belle, ruddere, heere
Van Boesinghe, Joos Brids wyf
Was (3), die starf den ersten dach
Van sporkel 1420.

Ce qui veut dire :

Ci-gît madame Yolande Belle,
Fille de sire Jean Belle, chevalier,
Seigneur de Boesinghe, qui était
Femme de Josse Brid, et mourut
Le 1er février 1420.

(1) *Les Anciens peintres flamands*, chap. Ier.
(2) *Mer*, abbréviation de *meester*, maître, seigneur, sire.
(3) Pour *die was*, qui était.

Le chiffre est si net et si bien conservé qu'il ne peut donner lieu à aucun doute, à aucun débat.

Le tableau représente la Vierge, le sieur Josse Brid et madame Yolande Belle, avec leurs sept enfants agenouillés derrière eux et leurs patrons à leurs côtés. Deux anges tiennent suspendue derrière la Vierge une riche tapisserie, brodée en or et portant les armes des deux familles. Le fond d'or, sur lequel se profilent les personnages, est aussi parsemé de clochettes et d'étoiles, signes emblématiques des deux races, comme le prouvent leurs écussons. Le tableau paraît être au blanc d'œuf, recouvert d'un puissant vernis. Quoique le travail soit inférieur, le style est le même que dans les panneaux de Melchior Broederlain. Entre ces dernières œuvres et les premières, il y a la différence d'un peintre de province à un peintre de cour, d'un artiste secondaire à un artiste en renom, mais la manière est identique. On voit que l'auteur a fait un grand effort pour exécuter des portraits, et les têtes ont effectivement un caractère individuel, surtout celles du père, de la mère et de leur fille aînée. Le divin nourrisson tient son pied gauche dans sa main gauche, par une habitude naturelle aux petits enfants, très bien observée, très bien rendue, et met un doigt de sa main droite sur sa bouche, comme pour recommander le silence. La Vierge, de son côté, tient une poire à la main. Son visage et celui de dame Yolande ont les formes anguleuses du *Crucifiement* de Bruges (quatorzième siècle). Les étoffes surabondantes annoncent déjà le quinzième siècle, mais elles sont drapées comme les costumes de Broederlain et de Sluter, sans plis

rompus. Saint George, qui recommande le chevalier à la mère du Christ, porte une armure singulière, l'accoutrement le plus bizarre qu'on puisse imaginer. Cette panoplie étrange rappelle les ajustements baroques des peintures allemandes.

Dans les angles supérieurs du tableau, deux anges portent les écussons des deux familles, et ces répétitions prouvent qu'elles étaient, l'une et l'autre, très fières de leur noblesse.

Aucune partie de cette œuvre n'est positivement belle, ne flatte le goût et l'imagination, mais elle est très importante pour l'historien et l'archéologue.

La composition de la scène a été mille fois reproduite pendant le quinzième siècle.

En face de ce tableau commémoratif, sur l'autre mur de la chapelle, se trouve un bas-relief analogue, expliqué par une inscription que divise en deux parties un trait vertical. Les lignes suivantes occupent la gauche :

Mer Jacob Belle, rudder, licht hier begraven
En bid God dat hi zinen ziele wille laven,
Ende verleene van zinen zonden pardoen.
Hi staerf, so oorcond, tcarnatioen MCCCC ende XX.

Ce qui signifie :

Sire Jacques Belle, chevalier, est ici enterré,
Et prie Dieu de soulager son âme
Et de lui accorder le pardon de ses fautes.
Il mourut, comme ceci l'annonce, l'année
De l'incarnation 1400 et 20.

L'autre moitié de l'inscription est ainsi conçue :

Mer Jacobs Belles wyf, vrauwe Marieslonde,
Wie God vergheive wille al hare zonden,

Licht hier begraven, ende liet haer leven
Int jaer alsoo hier staet bescreven MCCC ende XX.

Ce qui veut dire :

La femme de Jacques Belle, dame Mariette,
Dont Dieu veuille pardonner tous les péchés,
Est ici enterrée, et elle a quitté la vie
Dans l'année qu'on voit écrite : 1400 et 20.

Toute cette famille périt donc en même temps, exterminée sans doute par quelque maladie épidémique.

Au centre du bas-relief, la Vierge, debout sur une espèce de socle, tient le Christ sur son bras droit et une grosse pomme dans sa main gauche. Devant elle sont agenouillés les défunts, qui implorent sa protection. Quoique en saillie, les personnages sont peints, et le fond est doré, comme sur le tableau. Les visages du mari et de la femme ont un caractère si individuel, si spécial, qu'on n'hésite point à y reconnaître des portraits. La Vierge étale une grosse figure flamande, et le Christ est d'une laideur extrême ; cette laideur toute particulière donne aussi lieu de penser qu'il a été fait d'après un modèle vivant. Une expression de bonhomie et de piété fort remarquable anime les traits du chevalier. Ce qui est plus remarquable encore, c'est le goût des draperies. Moins volumineuses et d'un meilleur style que les costumes de l'autre mémorial funèbre, elles rappellent exactement ceux de Broederlain et de Claes Sluter.

Malgré la date de 1420, qui s'y trouve inscrite, ces deux morceaux doivent être classés parmi les

œuvres du quatorzième siècle. Exécutés en province, par un artiste secondaire, qui avait conservé les habitudes de l'époque antérieure, ils ne trahissent pas encore l'influence de la nouvelle manière.

Les études que nous venons de faire sont les prémisses de déductions importantes, qui en sortiront d'elles-mêmes tout à l'heure. Mais il nous faut d'abord mentionner un tableau perdu, que Passavant a décrit, et traiter une question accessoire. Le critique allemand rapporte que, durant l'année 1831, il vit à Bruges, chez M. Imbert, un morceau peint en détrempe, qui lui parut l'œuvre d'un prédécesseur immédiat des frères Van Eyck (1). La collection de M. Imbert ayant été vendue, j'ignore où se trouve la précieuse image, que le gouvernement belge a eu tort de ne pas acheter. Je ne puis donc en parler d'après moi-même et vais traduire les judicieuses remarques de Passavant.

« Ce tableau représente, dit-il, la Vierge assise dans une prairie en fleurs et tenant le Christ sur ses genoux : celui-ci est habillé, mais la draperie s'ouvre, et on aperçoit le bas du corps. Sainte Barbe lui offre une pomme ; à côté d'elle on voit saint Antoine ; puis, à gauche, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine d'Alexandrie. Le travail est fort soigné ; les têtes ont une grâce particulière, surtout celle des femmes et celle de Jésus. Les plis des costumes, larges et beaux, ne se fractionnent pas mesquinement. Les couleurs sont vives et agréables, mais il

(1) *Kunstreise durch England and Belgien* (Francfort am Main, 1833), pag. 348 et 349.

faut en attribuer l'énergie à quelques retouches faites par la suite avec des couleurs à l'huile. Le maniement de la détrempe est moelleux dans les transitions; les coups de pinceau demeurent pourtant visibles, circonstances qui distingue la technique de celle qu'employait l'école rhénane, où les teintes se fondent harmonieusement. Les figures et les draperies ont aussi un tout autre caractère, un aspect tellement original qu'elles autorisent à croire que Hubert van Eyck se forma d'après des modèles de ce genre et atteignit, grâce à eux, la perfection admirée dans ses œuvres. On en induira peut-être que cette image fut exécutée par lui à la détrempe, avant que son frère eût inventé ou plutôt modifié la peinture à l'huile. Mais le style me paraît annuler cette hypothèse, aussi bien que le travail défectueux des extrémités, qui indique une plus ancienne origine. Le coloris n'offre pas d'ailleurs les tons bruns particuliers à Hubert van Eyck.

« Cette remarquable peinture vient d'une église de Bruges. Le bord inférieur du cadre doré qui l'environne, porte une inscription fortement retouchée, où on loue les mérites de la Vierge : à la fin se trouve un monogramme, qui offre très distinctement un A, surmonté d'une croix et d'autres signes. Était-ce la marque du peintre ou celle du donateur, comme on en voit un grand nombre d'exemples, dans l'Allemagne occidentale et dans les Pays-Bas? C'est ce que le manque absolu de documents sur cet ouvrage et sur l'école antérieure aux Van Eyck ne nous permet pas de décider. Mais l'image n'en reste pas moins précieuse pour l'histoire de l'art. »

Je ferai observer au lecteur la concordance parfaite de ces remarques avec celles que m'ont inspirées des ouvrages inconnus à Passavant. Le style des draperies l'a frappé aussi bien que moi; il a vu dans le panneau en question une manière tout à fait originale, qui a pu préparer l'école des Van Eyck, et une technique toute différente de celle qu'on employait sur les bords du Rhin. Seulement, le tableau devait être supérieur à ceux dont j'ai parlé, puisqu'il approchait, comme mérite, du talent d'Hubert.

Ces données nouvelles étant, je crois, établies sur une base solide, force nous est maintenant d'abattre quelques vieilles masures, qui gêneraient la vue et troubleraient l'opinion publique, si on ne les démolissait pas.

CHAPITRE II

LES PREMIERS TABLEAUX FLAMANDS ET L'ÉCOLE RHÉNANE

L'école flamande s'est-elle formée sous l'influence de l'école rhénane? — Supériorité de la race flamande. — Barbarie indélébile de la race germanique. — Sculptures fantasques de Nuremberg. — Bizarrerie et mauvais goût de la peinture allemande. — Elle n'a jamais pu suivre que de très loin l'art néerlandais. — Rien ne prouve que l'école rhénane ait précédé l'école des Pays-Bas. — Hypothèses de la critique allemande concernant maître Guillaume et maître Étienne Lothener. — Absence complète de renseignements sur ces deux artistes. — Causes qui ont hâté le développement de la peinture dans les Pays-Bas et qui l'ont retardée au bord du Rhin. — Prétendue école de statuaire à Tournai, qui aurait frayé le chemin aux Van Eyck. — Les pierres sépulcrales, dont on s'autorise, prouvent que cette école n'a jamais existé.

Une opinion généralement admise en ce moment, c'est que l'école rhénane a précédé l'école flamande, lui a servi de guide et fourni des modèles. Cette hypothèse, depuis longtemps consacrée, me paraît injustifiable. Elle a été inventée, soutenue, propagée

par les Allemands pour l'honneur de leur pays; comme ils se sont occupés les premiers des vieux maîtres néerlandais, si intimement unis aux vieux maîtres germaniques, une sorte de patriotisme intellectuel les a portés à s'attribuer la création de l'art septentrional. Ils ont dressé un arc de triomphe à des peintres chimériques et célébré pompeusement leur gloire. Mais cet arc doit être démoli, ces fanfares doivent cesser de retentir.

Mes recherches sur les origines de la peinture flamande me paraissent en avoir expliqué l'embryogénie, avoir montré comment elle a peu à peu réuni et groupé ses éléments constitutifs. Des miniatures, des fresques, des tableaux et une école nationale de sculpture, produisant des travaux analogues à ceux des coloristes, ont fait voir ses premiers développements. A-t-elle eu besoin d'une aide extérieure pour atteindre un nouveau degré de croissance, pour entrer dans l'âge fécond de la puberté? Cette aide lui est-elle venue de l'Allemagne? Double question qu'il faut débattre avec l'impartialité de l'histoire.

Et d'abord est-il vraisemblable qu'une race organisée d'une manière tout à fait supérieure pour les beaux-arts, comme la race flamande, ait pu contracter n'importe quelle obligation envers une race inférieure et, à plus forte raison, ait dû s'appuyer sur elle pour entrer dans une carrière où ses facultés la prédestinaient à d'imposants triomphes? Personne ne le croira. Eh bien, la race germanique ne saurait être comparée, en fait de goût, d'imagination, de facultés inventives et d'adresse manuelle, avec le peuple flamand. L'Allemagne n'a rien produit d'analogue aux

splendides phalanges de peintres qui, durant trois siècles, ont défilé sur le sol néerlandais comme un glorieux cortége. Même lorsqu'elle se fut instruite dans les Pays-Bas, lorsqu'elle fut devenue l'écolière des Van Eyck et de Memlinc, elle demeura bien loin derrière ces maîtres puissants. La nation eut beau s'évertuer, elle resta ce que la nature l'avait faite, une race barbare. Oui barbare, et tout chez elle, jusqu'à nos jours, porte ce caractère. Le Teuton des forêts primitives, où mugissait l'aurochs, où se dressaient les chênes d'Irmensul, où l'on invoquait dans l'ombre de farouches divinités, ce Teuton n'a jamais disparu. Quand on visite les collections, les églises de l'Allemagne, on demeure stupéfait devant les productions baroques de ses artistes pendant les quinzième et seizième siècles. A Nuremberg, par exemple, où le goût des œuvres plastiques et pittoresques semble avoir été plus vif que dans toutes les autres communes d'outre-Rhin, les statues des églises *Notre-Dame*, *Saint-Laurent* et *Saint-Sébald* causent l'étonnement le plus profond. Le voyageur a d'abord peine à croire qu'on les ait sérieusement travaillées. Quels types, bon Dieu! quelles disproportions dans les traits du visage, dans les formes du corps! Et quelles postures bizarres, inexplicables, fantastiques! Les accoutrements ne valent pas mieux, car on ne peut appeler costumes les étoffes pendues ou tordues en plis extravagants autour des personnages. Il faut arriver jusqu'à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième pour trouver un Adam Krafft, un Pierre Vischer, qui manifestent dans leurs ouvrages le sentiment des lignes et de l'harmonie, le goût du vrai et

du beau. Mais avant ces tardives apparitions, autour de ces lumineuses figures, nuit complète, une froide nuit d'Allemagne où se déchaînent des vents lugubres! La statuaire, au delà du Rhin, n'a donc pu éveiller sa sœur la peinture, et lui montrer, vers l'Orient, l'idéal auquel toutes deux aspirent.

L'école flamande elle-même ne l'a éveillée qu'à demi dans les provinces teutoniques; les brouillards du sommeil continuèrent à voiler en partie ses yeux, les fantômes des heures sombres à rôder autour d'elle. Les chefs d'atelier, les héros de la palette en Allemagne sont encore des barbares. A quelle distance Albert Dürer et Cranach se traînent de Jean van Eyck, Rogier van der Weyden, Stuerbout et Memlinc! Les tableaux, les gravures du maître de Nuremberg n'excitent, en général, que l'étonnement. La disproportion, la bizarrerie, un amour passionné des visions et des chimères y noient, y engloutissent les qualités supérieures, qui doivent toujours dominer, comme des îlots fleuris, le courant tumultueux de l'art. Lui-même, avec sa figure étrange, ses longs cheveux bouclés, son regard fixe et perdu dans les songes, n'a-t-il pas l'air d'une évocation? Çà et là, exceptionnellement, il crée des œuvres qui rentrent dans les données essentielles de l'art, le *saint Jérôme*, les *Quatre Évangélistes*, la *Trinité*, de Vienne, mais il use une grande partie de sa force à chercher la vraie route, à suivre des sentiers perdus. Il le reconnaît lui-même, il l'avoue trop tard, quand la mort impatiente a déjà marqué sa porte d'un signe funèbre (1).

(1) Memini virum excellentem ingenio et virtute, Albertum Durerum

Et Lucas Cranach, en voyant ses tableaux, qui le supposerait mort dans le milieu du seizième siècle, en 1553? Ses maigres femmes, au nez retroussé, aux postures difficiles et anguleuses, aux membres fluets et contournés, qu'il a voulu rendre séduisantes, ne pourrait-on pas les croire peintes au blanc d'œuf et antérieures à l'école de Bruges? Leur afféterie naïve, leur gauche indécence, les petits seins qu'elles étalent, les grêles proportions de leurs cuisses, de leurs jambes nues, transportent le spectateur en plein moyen âge (1). Et auprès de ces talents bizarres, quoique supérieurs, quels talents hétéroclites! On dirait que les auteurs ont pris volontairement le contre-pied de toutes les lois esthétiques. Les Schæufelein, Burgkmair, Wohlgemuth, les Feselen, Wagener, Zeitbloom, Hans Kulmbach, Barthélemy Beham produisent sur le connaisseur l'effet d'un mauvais rêve. Où trouver des compositions plus maladroites, des ajustements plus baroques, des types

pictorem, dicere se juvenem floridas et maxime varias picturas amâsse, seque admiratorem suorum operum valdè lætatum esse contemplantem hanc varietatem in suâ aliquâ picturâ. Posteà se senem cœpisse intueri naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tum intellexisse summum decus artis esse. Quam cum non prorsùs adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed sæpè gemere intuentem suas tabulas et cogitantem de infirmitate suâ, etc. (*Epistolæ Ph. Melanchtonis*, ep. 47, pag. 42.)

(1) « Lucas Cranach, dit un auteur moderne, inspire une consolante réflexion : si beaucoup de choses ont dégénéré depuis son époque, les femmes allemandes sont incontestablement devenues plus belles. » *Wien's Gemælde-Gallerien*, von Betty Paoli, pag. 102.

plus désordonnés, des chevelures moins élégantes et des yeux plus hagards? L'année dernière, dans le musée de Berlin, dans la chapelle Saint-Maurice et la collection du château, à Nuremberg, aussi bien que dans la galerie de Munich, j'ai eu quelques velléités de prendre des notes sur ces extravagantes et farouches productions. Mais comme il n'y avait, pour ainsi dire, aucun choix à faire, l'immensité du travail m'en a détourné (1).

Dans cette bande tudesque aux fantasques inspirations, un seul homme a toujours montré du goût, de la mesure, le sentiment des proportions et de l'harmonie. Mais Holbein ne s'est préservé des fausses voies et des chutes qu'en suivant les traces de l'école flamande. Il lui a prêté foi et hommage comme un

(1) Dans mon premier voyage en Allemagne, fait à l'âge de vingt ans, j'avais considéré les œuvres germaniques avec une certaine complaisance, n'y cherchant qu'une instruction vague et une occasion de rêver. Quelques années plus tard, comme on n'avait en France aucune espèce de renseignements sur l'art teutonique, la première édition du manuel de Kugler m'inspira l'idée de traduire les pages qui concernent les peintres du pays, en les modifiant un peu et en les complétant. Mais l'histoire de l'école allemande par Kugler est trompeuse et insuffisante, comme toutes celles que l'on a publiées ou que l'on publiera chez nos voisins de l'Est, parce que la peinture nationale n'y est pas *jugée*. Les critiques gardent toujours leur sérieux devant ses charges involontaires, en parlent toujours gravement, comme s'ils étudiaient l'art grec, italien, flamand ou espagnol : c'est cependant un art en dehors du mouvement de l'humanité, en dehors des lois essentielles du beau. Si on ne tient pas compte de ce caractère bizarre, exceptionnel, injustifiable, on laisse échapper l'élément principal de l'école, on s'en forme une idée fausse, incomplète, et l'image qu'on en trace n'est pas plus fidèle.

fidèle vassal; il lui doit son goût, sa manière et ses procédés.

Si je voulais poursuivre cette enquête sur les tendances barbares de l'esprit germanique, je les signalerais dans les peintures murales de la Bavière, expressives, bien composées, mais du plus étrange aspect; dans les fresques prussiennes, agréables de forme, moelleuses de ton, mais conçues avec une subtilité scolastique, autre phénomène barbare, comme l'ont bien prouvé le moyen âge et les arguties de l'empire bysantin; dans le style obscur, les laborieux échafaudages, l'appareil inutile et compliqué de la philosophie allemande, plus occupée de vaines formules que des idées mêmes, et, pour conclure, dans les inventions excentriques des plus grands poètes d'Outre-Rhin. Quels principes littéraires peuvent excuser les divagations emblématiques du *Second Faust*, le désordre intellectuel des *Années de voyage* (1)? Et les récits confus, les personnages monstrueux, les cyclopéennes aberrations de Jean-Paul, n'est-ce pas la quintessence de la barbarie? Pendant le 93 du romantisme, pendant la fièvre d'indépendance qui a tourmenté notre littérature, après un long servage, on a trouvé ces excès légitimes, on les a même admirés. Qui voudrait maintenant les défendre? Qui voudrait les imiter? Quel effet produisent-ils sous la lumière impartiale de la raison (2)?

(1) *Wilhelm Meister's Wanderjahre.*

(2) La barbarie, en donnant à ce mot sa signification vulgaire, se montre encore dans l'affreuse histoire de la maison d'Autriche jus-

L'Allemagne a sans doute fini par sortir de la barbarie; mais avec quelle lenteur! Et depuis combien de temps? Elle peut se féliciter, s'enorgueillir d'avoir produit dans la peinture religieuse Cornelius, Bendemann, Owerbeck, Ittenbach; dans les scènes de genre, Louis Knauss et Meyerheim; dans le paysage, Schirmer et ses nombreux élèves; dans le portrait, Gustave Richter, Édouard Magnus et Roeking. Mais il lui a fallu des siècles pour s'instruire, pour modifier ses penchants primitifs, pour se former et se civiliser.

Ainsi donc, *à priori*, les Allemands n'ont jamais pu, en fait d'art, enseigner quoi que ce soit à une race plus habile et mieux douée que la leur. Avec cette induction générale concordent exactement les dates et les faits particuliers. Dans l'indigence même, à laquelle nous ont réduit l'action dévorante du temps et l'incurie des hommes, nous avons suivi la marche ascendante de l'art flamand depuis ses premiers essais jusqu'en 1420. Des manuscrits, des fresques, des tableaux portant un millésime, ou commandés à une époque certaine, nous ont renseigné d'une manière positive. L'histoire de l'école rhénane est-elle aussi claire, appuyée sur des documents aussi nombreux et de la même valeur? Puisqu'on veut lui donner l'école flamande pour élève, il faut

qu'en 1864; dans la manière dont les Allemands font la guerre, même de nos jours, comme la récente expédition du Schleswig-Holstein l'a trop bien prouvé; dans le droit que veulent s'arroger les nobles Prussiens, au dix-neuvième siècle, de tuer les hommes sans blason et dans le code germanique sur la chasse.

prouver qu'elle est plus ancienne. Or à quelle date la fait-on remonter, sur quel document appuie-t-on sa priorité? Jamais système n'a eu pour base une donnée plus fragile. La *Chronique du Limbourg* s'exprime ainsi, dans un passage relatif à l'année 1380 : « Il y avait alors à Cologne un peintre nommé Guillaume; c'était le meilleur de toutes les contrées allemandes, suivant l'opinion des maîtres; il a peint les hommes de toute figure comme s'ils étaient en vie. » Le journal de voyage tenu par Albert Dürer, lorsqu'il visita les provinces flamandes, porte d'un autre côté cette mention : « *Item*, donné deux blancs pour faire ouvrir le tableau (*le triptyque*) que maître Étienne a peint à Cologne. » Enfin, M. Merlo, après avoir longtemps compulsé les archives de la ville, a déterré quelques lignes concernant un peintre nommé Étienne Lothener ou Lochener, qui avait vu le jour à Constance, mais qui vint habiter Cologne, où les livres censiers parlent de lui pour la première fois en 1442. Voilà tout. Sur ce frêle pilotis, on a élevé un monument considérable, une pyramide d'hypothèses. D'après un renseignement trouvé dans les registres de l'église de Sainte-Colombe, le premier coloriste fut baptisé Guillaume de Herle, et on lui attribua, sans preuve aucune, toute une série de panneaux. Le second fut déclaré, aussi arbitrairement, l'auteur de la fameuse *Adoration des Mages* que possède la cathédrale, et qui ornait jadis la chapelle de l'hôtel de ville. Puis on procéda pour ce mystérieux artiste comme pour son devancier : on lui composa toute une œuvre, on groupa une collection de tableaux dont on lui fit honneur, sans produire la

moindre pièce à l'appui. C'est à ce réseau de fils d'araignée que la critique allemande suspend ses prétentions en faveur d'une école nationale, qui aurait brillé sur les bords du Rhin, illuminé toute l'Europe septentrionale, pendant que les provinces flamandes restaient plongées dans l'ombre et l'inertie. Eh bien, non seulement leur frêle tissu de vagues suppositions ne prouve pas que la peinture germanique ait précédé la peinture flamande, mais il ne démontre en aucune manière qu'elle soit antérieure à la mort de Jean van Eyck.

Puisqu'il n'existe aucune œuvre authentique de maître Guillaume, de quel droit lui attribue-t-on des panneaux qui eux-mêmes ne sont pas datés? En Belgique, ce n'est pas seulement *un* peintre du quatorzième siècle sur lequel on a des renseignements écrits; on pourrait faire une liste de soixante peintres au moins, qui étaient alors renommés, dont plusieurs occupaient des positions officielles, et la liste remonterait bien plus haut que l'année 1380. Or que diraient les critiques d'Allemagne si je m'avisais de choisir, parmi les tableaux du quinzième siècle, un bon nombre de peintures sans origine certaine et de les attribuer à Jean de Hasselt, à Mallouel, à Guillaume Van Axpoele? Si je leur créais ainsi des états de service imaginaires, une individualité factice? On crierait à l'arbitraire, on me reprocherait d'agir capricieusement et de braver la logique. Pourquoi donc les critiques d'Allemagne se permettent-ils ces fantaisies? Pourquoi se donnent-ils le divertissement d'écrire, sous le nom d'histoire, des romans historiques?

Parmi les tableaux qu'on attribue à Guillaume de

Herle, pas un seul probablement ne date du quatorzième siècle. En effet, l'école de Cologne n'a suivi que de très loin et avec une lenteur germanique l'exemple des Flamands. Elle a gardé le vieux style gothique, les fonds d'or, la composition du moyen âge et son extrême gaucherie pendant tout le quinzième siècle. Des peintures allemandes qui, d'après les costumes, ont dû être exécutées vers 1450, paraissent bien antérieures et offrent encore un aspect tout primitif. Bien loin d'avoir frayé la route aux maîtres des Pays-Bas, l'école du Rhin fut une école toujours attardée. Son coloris seul en fournirait une preuve incontestable. Nous avons remarqué sur les panneaux de Melchior Broederlain, sur le *Crucifiement* de Bruges et la châsse de Namur la pâleur des carnations, où les teintes claires arrivent presque au blanc, et nous avons trouvé l'origine de ces tons laiteux dans l'habitude de copier les statuettes enluminées. C'était donc un usage, un procédé du quatorzième siècle. Eh bien, l'école de Cologne ne s'en est jamais départie. Elle suivait encore cette vieille méthode, quand les peintres des Pays-Bas l'avaient abandonnée depuis soixante ou quatre-vingt ans. Voici une note que j'ai prise devant le fameux triptyque de la cathédrale : « Recherche exagérée de l'harmonie; les traits s'arrondissent, les formes s'effacent, les sourcils disparaissent. Les ombres des chairs sont verdâtres, les clairs tirent sur le blanc pur. Manque de détails dans les visages; ils ont l'air d'être enflés. Le goût excessif des tons moelleux, qu'il s'agisse du détail ou de l'ensemble, est porté si loin dans le plus jeune des deux rois, placé à gauche de la Vierge, que les cheveux et

la barbe se fondent presque avec les chairs. » On voit que l'identité est complète : nous avons même indiqué l'absence de sourcils dans l'*Annonciation* de Melchior Broederlain. Les artistes rhénans ont été si peu inventifs que, pendant tout le quinzième siècle, ils ont conservé le tapis déroulé derrière les personnages et servant de fond, expédient imaginé par les chrysographes, rubricistes et enlumineurs; nous l'avons signalé sur la fresque de la Byloque.

Cette obstination routinière des peintres colonais inspire une autre réflexion. La provenance et l'âge d'aucun des tableaux qu'on attribue à maître Guillaume n'étant constatés, un bon nombre de ces tableaux ayant même été acquis dans les Pays-Bas, leur style archaïque pourrait bien les faire considérer, non plus comme les produits d'un pinceau retardataire, mais comme des œuvres flamandes, qui alors seraient véritablement du quatorzième siècle. Depuis les frères Boisserée, les collectionneurs d'outre-Rhin, les administrateurs des galeries publiques ont enlevé tous les panneaux et retables qui concordaient avec leurs hypothèses. Quoique transportés en Allemagne, ils ne sont pas devenus allemands. Ce serait un travail pénible, mais curieux et important que de chercher parmi ces vieilles images celles que la Belgique peut réclamer comme siennes. On les grouperait ensuite avec les tableaux que nous avons signalés, pour reconstituer la peinture flamande du quatorzième siècle (1).

(1) Afin de montrer dans quels labyrinthes s'aventure sans peur et sans regret la critique allemande, je vais traduire une note du cata-

Disons toutefois que l'Allemagne possède réellement des tableaux de cette époque, datés et authentiques ; ils figurent les princes régnants et les princesses de la maison de Bavière. Tout le monde peut les voir au château inhabité de Schleissheim, dans les environs de Munich. Ce sont des peintures dignes de la foire, des enseignes de cabaret : en les examinant, l'homme le plus austère garderait avec peine son sérieux. Quelques-uns, tout aussi comiques, ont un âge moins vénérable : au bas de deux portraits, j'ai lu en souriant les chiffres 1438, 1446. Voilà des œuvres positives de l'école allemande, qui ont précédé les Van Eyck ou ont été peintes de leur temps, non

logue de Munich. « Si Guillaume de Cologne, désigné par la *Chronique du Limbourg* comme le meilleur peintre de toute l'Allemagne en 1380, était le même personnage, dit le docteur Marggraff, que Guillaume de Herle, mentionné avec sa femme Jutta sur les registres municipaux, de l'année 1358 à l'année 1372, c'est une énigme qu'on n'a pu résoudre encore. Guillaume de Herle, qui ne figure plus sur les livres censiers à partir de 1372, était mort en 1378, car il est alors question de sa veuve. Pour maintenir son identité avec Guillaume de Cologne, il faudrait supposer que l'auteur de la *Chronique* le croyait encore vivant pendant l'année 1380, erreur d'autant plus admissible que Guillaume de Herle avait laissé interrompues des œuvres fameuses. Mais, nouvelle perplexité! l'archiviste Ennen trouve la preuve que, de 1370 à 1380, douze paiements ont été faits, pour des peintures tracées dans l'hôtel de ville, à un artiste que les documents nomment d'abord *magister Wilhelmus*, puis *Wilhelmus pictor*. Cet embarras inattendu inspire une seconde hypothèse, d'après laquelle le *Wilhelmus pictor* mentionné postérieurement à 1378 serait un auxiliaire ou un élève de maître Guillaume, qu'on avait chargé de finir ses œuvres inachevées. Rien, dans ce cas, ne s'opposerait à ce que les deux Guillaume fussent identiques, et nous aurions une invraisemblance de

par les premiers venus, mais par les artistes jugés les plus habiles et appelés comme tels dans une cour souveraine. Les historiens allemands n'ont qu'à invoquer ces belles origines!

Le seul ouvrage un peu authentique de la prétendue école rhénane, l'*Adoration des Mages*, placée maintenant dans la cathédrale de Cologne, nous apparaît lui-même enveloppé de circonstances particulières, qui en diminuent beaucoup la valeur au point de vue historique. Et d'abord, l'artiste qu'on en répute l'auteur a vu le jour à Constance; il n'est venu habiter que très tard l'ancienne capitale des Ubiens, en 1442. Ainsi le mieux doué, le plus fameux des peintres de Cologne n'était pas un enfant

moins, à savoir : que deux peintres célèbres, portant le même nom, vécurent ensemble à Cologne. Au surplus, en jugeant les tableaux attribués à maître Guillaume, dont *pas un seul* ne lui appartient d'une manière authentique, il faut prendre en considération que toutes les images du quatorzième siècle se ressemblant beaucoup, par les formes, le caractère, les draperies et la couleur, son nom peut être une désignation collective, embrassant la période entière et indiquant la tendance générale qui se maintint parmi ses élèves et imitateurs, jusque très avant dans le quinzième siècle, sans qu'il leur fût possible d'échapper complétement au réalisme d'Étienne Lothener et des Van Eyck. Mais s'il s'agit de baptiser une simple tendance, le nom de Henri van Wynrich nous semblerait plus convenable, Henri ayant été, de 1398 à 1414, un peintre et bourgeois considéré, qui épousa la veuve et habita la maison de Guillaume. » Voilà sur quel flot mouvant d'hypothèses se berce la critique d'Allemagne! Au milieu de ces ondulations, que devient l'école rhénane, que devient même Guillaume de Cologne, transformé en brouillard, en mythe, en abstraction, en substantif collectif? Pourquoi ne parle-t-on jamais d'Henri van Wynrich, puisqu'on parle tant des autres fantômes?

de la ville. Sa résidence y fut courte, puisqu'il mourut entre la Noël de 1451 et la même fête de 1452. On avait jadis cru lire la date de 1410 sur son retable, mais on abandonna cette interprétation par trop hasardée. Comme le triptyque ornait d'abord la chapelle de l'hôtel de ville, construit postérieurement à l'année 1425, M. Jacques Burckhardt, le collaborateur de Kugler, fit observer que le tableau avait dû être peint après cette date. Puis le docteur Marggraff (*Catalogue de Munich*, pag. 120) émit l'opinion très vraisemblable que l'artiste l'exécuta seulement lorsqu'il fut domicilié dans la ville. L'*Adoration des Mages*, en conséquence, ne serait pas antérieure à l'année 1442, c'est à dire que la seule œuvre de Cologne, sur laquelle l'histoire laisse tomber une faible lumière, a été commencée après la mort de Jean van Eyck! Le fond d'or me l'avait fait croire plus ancienne; mais j'ai acquis la certitude, pendant mon dernier voyage en Allemagne, que les peintres germaniques ont conservé les fonds d'or jusqu'au début du seizième siècle. Ne voilà-t-il pas des données bien solides pour attribuer à l'école rhénane l'honneur d'avoir enseigné la Flandre (1)?

(1) On montre à l'égard d'Étienne Lothener le même sans-façon qu'envers Guillaume de Herle. « On lui impose, dit le docteur Marggraff, la responsabilité de toutes les œuvres inférieures peintes sur les bords du Rhin, tantôt les classant parmi ses travaux secondaires, ou parmi ceux de Guillaume, tantôt les déclarant des essais de jeunesse ou des fruits tardifs de sa vieillesse. Pourquoi ne point les attribuer à des élèves ou à des imitateurs? » (*Catalogue de la Pinacothèque*, pag. 123.) La critique allemande, on le voit, ne sort pas des hypothèses : elle les prodigue avec une abondance inépuisable.

Il y a d'ailleurs une impossibilité matérielle à ce que le génie de la peinture ait visité Cologne plus tôt que la Flandre. C'est en 1385 que cessent en Belgique les guerres intérieures, que la population entre à pleines voiles dans une nouvelle ère d'industrie, de commerce, de prospérité morale et matérielle, sous un prince passionné pour les manuscrits splendides, pour la peinture, la statuaire, l'architecture, l'orfévrerie, doué d'un goût juste et naturel, qui distingue, qui protége sur-le-champ les hommes de mérite, et unissant le tact français à l'imagination flamande, prépare la grande école du quinzième siècle. Sur les bords du Rhin, les dissensions communales se prolongent, mettent les citoyens aux prises dans les rues même de Cologne. Après une lutte de quatre cents ans, lutte cruelle, impitoyable, entre les archevêques, le bailli de l'empereur, le prévôt du diocèse, les familles patriciennes (qui dataient du temps des Romains) et les corporations industrielles, les artisans obtinrent un avantage décidé à la fin du quatorzième siècle. On comprendra leur force, quand on saura que les tisserands faisaient mouvoir trente mille métiers. Cette nombreuse légion de travailleurs aspira même à l'autorité absolue. Le reste des ouvriers, pour ne pas être asservis par leurs compagnons, se liguèrent avec les classes aristocratiques. De violents combats ensanglantèrent les rues de la ville et aboutirent, comme d'usage, à un de ces dénoûments sinistres, où les chefs des vaincus meurent sur l'échafaud. La domination des tisserands fut ainsi abattue en 1371.

Après quelques années de calme, les troubles re-

commencent. L'archevêque s'unit aux patriciens pour opprimer le peuple. Le bourgmestre, Henri von Stabe, quoique déjà vieux, organise une conspiration : il voulait introduire, la nuit, des mercenaires dans les rues de Cologne et, avec leur aide, attaquer à l'improviste les gens de métier, les battre et les soumettre. Les corporations éventent le projet, saisissent le coupable et le bannissent. Treize familles, parmi les plus puissantes, ont l'audace de le ramener à Cologne, en janvier 1396. Les bourgeois et le populaire sonnent le tocsin, courent aux armes, fondent sur leurs ennemis; pendant plusieurs jours une guerre fratricide jonche les rues de cadavres. Enfin les classes laborieuses triomphent : Henri von Stabe est solennellement décapité, son corps divisé en quatre parties, et les survivants des treize familles ambitieuses sont condamnés à une prison perpétuelle.

L'été suivant, les patriciens forment cependant une nouvelle conjuration; attaqués dans l'hôtel d'Aisbourg, leur lieu de rendez-vous, ils sont battus encore une fois, et le plus grand nombre périt massacré; ceux qui échappent, qui ne se soumettent pas humblement aux vainqueurs, perdent tous leurs biens et sont condamnés à l'exil.

C'était la dernière fois que l'ambition et la haine devaient rougir le pavé de Cologne. Tous les priviléges de la classe aristocratique furent abolis, toutes les fonctions communales distribuées par le suffrage populaire. Les maîtrises et jurandes dominèrent à la fois la vie publique et la vie privée. Pour obtenir le droit de résidence, les chevaliers eux-

mêmes furent contraints de se faire recevoir dans une des vingt-deux ghildes. La corporation des peintres, auxquels se trouvaient réunis les selliers, les verriers et les brodeurs d'armoiries, nommait un des membres du sénat. Souverain dans le territoire d'alentour, l'archevêque ne possédait aucune autorité dans la ville.

Cette constitution chèrement payée, fruit tardif d'une longue expérience, était combinée d'une manière si sage qu'elle prévint toutes les discordes, et ne subit aucune altération pendant un laps de quatre cents ans. L'archevêque Dietrich, homme violent, hautain, prodigue, astucieux et insatiable, qui gouverna la principauté ecclésiastique de 1414 à 1463, vit tous ses efforts se briser contre la nouvelle organisation, que l'empereur Wenceslas avait sanctionnée; il ne put en ébranler les fortes assises, ni opprimer les travailleurs désormais invariablement unis. Les corporations défendirent leurs droits avec autant de modération que de bravoure et de constance. La vieille noblesse elle-même s'habitua peu à peu au nouvel ordre de choses, et les citoyens qui obtenaient les principales dignités urbaines, formèrent insensiblement un patriciat d'origine populaire (1).

Ainsi, c'est en 1397 seulement que l'orage des guerres civiles cesse de bouleverser Cologne; il faut le temps de rédiger, de proclamer la nouvelle constitution, de la mettre en pratique; il faut qu'elle ait

(1) Hotho : *Die Malerschule Huberts van Eyck, nebst deutschen Vorgængern und Zeitgenossen*, t. Ier, pag. 232 et 394. — Barthold : *Geschichte der deutschen Stædte*, t. IV, pag. 96, 129 et 205.

le temps de nouer et de mûrir ses fruits; la prospérité ne succède pas tout d'un coup à des crises violentes et à des malheurs publics. Aussi voyons-nous l'architecture se mettre avec lenteur au travail. En 1406, à la vérité, on commence le nouveau beffroi de l'hôtel de ville; mais on ne construit pas la chapelle avant 1425. On laisse la cathédrale interrompue, se contentant d'y suspendre une cloche nouvelle en 1447. On bâtit en 1440 une sorte de château avec une magnifique salle de danse, pour y célébrer les grandes fêtes, et l'empereur Frédéric vient, en quelque sorte, l'inaugurer. Mais alors l'école flamande était déjà nubile, avait déjà la force, la grâce et la fécondité de la jeunesse. Quant l'atmosphère politique se calmait au bord du Rhin, Hubert van Eyck dépassait sa trentième année; quand l'opulence et le goût des arts, qui suivent la paix de loin, à pas timides, rentraient dans la ville naguère saccagée par la discorde, Jean van Eyck employait depuis longtemps la peinture à l'huile, et le talent des deux frères dépassait, comme un orbe splendide, les brouillards de l'horizon. L'histoire confirme donc de toutes ses voix et par tous les genres de témoignages la priorité de l'école flamande.

Une considération accessoire, qui ne laisse pas d'avoir quelque importance, vient à l'appui de toutes ces observations. De la mer du Nord jusqu'au Rhin dominent sans partage l'esprit, les mœurs, les goûts, les habitudes néerlandaises. On ne voit partout que la maison flamande, construite en briques, avec de grandes fenêtres, une double porte, des tuiles curvilignes, le plus souvent badigeonnée à la chaux, solide,

propre et confortable. Cologne même est une ville toute néerlandaise : on pourrait s'y croire à Bruges ou à Leyde. Franchissez le large cours du Rhin, le style change. Vous apercevez aussitôt la maison germanique, espèce de cage en bois, dont les intervalles sont remplis avec du mortier, des pierres ou des briques. J'en ai vu construire à Hanovre, à Cassel, à Brunswick et ailleurs. L'habitation en charpentes était dressée jusqu'au faîte, avant qu'on y introduisît aucune autre matière; et le réseau de poutres demeure visible en dehors. Cette demeure atteint les frontières de l'empire russe, de l'Italie, se retrouve dans tous les endroits où séjourne la race teutonne. Mais elle n'a pu traverser le Rhin. Ce n'est donc pas l'Allemagne qui a rayonné sur la Flandre; c'est la Flandre qui a envahi une portion du territoire germanique. Tant qu'il n'a pas rencontré un fleuve pour lui barrer le chemin, le génie flamand a vaincu et subjugué l'esprit teutonique. Pourquoi l'art de peindre eût-il suivi une autre marche? Pourquoi l'inspiration flamande ne serait-elle pas venue planter sa bannière au bord du Rhin, comme la civilisation des Pays-Bas y a transporté son architecture, ses goûts, ses idées et ses coutumes ?

Il serait inutile d'insister davantage sur les prétentions allemandes, prétentions que rien ne justifie. La peinture ne s'est développée, n'a pris de l'importance à Cologne que vers le milieu du quinzième siècle (1), et bien loin de montrer la route aux

(1) Tous les tableaux primitifs des peintres allemands qu'on voit à Munich datent de cette époque.

peintres flamands, elle les imita presque aussitôt. Sa manière de travailler ne lui était point particulière : elle continuait à suivre la méthode, à reproduire les agencements, les données, le goût de dessin, les draperies, les tons de couleur usités en Belgique pendant le quatorzième siècle. Ses types seuls ont quelque originalité. Parmi les tableaux qu'on lui attribue, s'il en est d'antérieurs aux Van Eyck, on ne peut le prouver, et si l'on parvenait à fixer leur date, il faudrait constater qu'ils sont allemands, car un bon nombre pourraient avoir été transportés de Belgique sur les bords du Rhin. Tant que ce travail d'élucidation ne sera pas accompli (et nous le regardons comme impossible), on a le droit de soutenir que les Pays-Bas n'ont jamais travaillé sous la tutelle de l'Allemagne, qu'elle n'a jamais pu leur rien apprendre, qu'elle a, au contraire, tout appris d'eux.

Cette erreur écartée, une autre se présente, mais celle-là moins sérieuse et même tout à fait comique. Elle va nous distraire un moment. Il y a en Belgique, à Tournai, une espèce de monomane, paléographe, naturaliste, orateur, catholique, thaumaturge, amateur des beaux arts, brave homme, du reste, mais se mêlant de tout pour tout obscurcir et tout embrouiller. Le hasard ayant fait tomber entre ses mains quelques vieilles pierres sépulcrales, placées autrefois dans l'église des Récollets, il se figura aussitôt qu'il possédait un trésor. Une fois chez lui (chez M. Dumortier!), ces dalles tumulaires ne pouvaient être que des merveilles. Les sculptures grossières qui en bosselaient la superficie devinrent aussitôt des

chefs-d'œuvre, et non seulement des chefs-d'œuvre, mais une démonstration palpable, irréfragable, que la ville de Tournai, où M. Dumortier a vu le jour, possédait autrefois une école de statuaire puissante et originale, qui, en dehors de sa valeur intrinsèque, eut le mérite immense de préparer les Van Eyck, de les former, de leur offrir des modèles. En tirant cette conclusion, M. Dumortier fut pris d'un noble enthousiasme; il se dit qu'il venait de rendre à l'histoire de l'art national un prodigieux service. Comme son amour-propre et sa joie étaient en pleine fermentation, arrive d'Allemagne M. Gustave Waagen. M. Dumortier s'empare de lui, le mène triomphalement devant les pierres tombales, disserte, gesticule, assourdit, aveugle et déroute le critique allemand, qui ouvre des yeux stupéfaits et s'exalte à son tour. Il admire les vulgaires ébauches, prend des notes, retourne à Berlin, écrit plusieurs articles sur l'heureuse découverte de M. Dumortier, en revendique une part, comme second explorateur, et publie ses observations dans le *Kunstblatt*. On le prend au mot, on admire son infaillible sagacité, on vante le courage de trappeur qui lui permet d'ouvrir constamment des routes nouvelles, de sonder, comme un lointain *Far-West*, les obscures forêts de l'histoire. L'Académie de Belgique, sur ces entrefaites, met au concours la question suivante : « Quel est le point de départ et quel a été le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne? Quelles sont les causes de sa splendeur et de sa décadence? » Un marchand de tableaux, M. Héris, obtient le prix, et son mémoire est publié. Ce mémoire

développe, exagère, amplifie les aberrations de M. Dumortier, qui, après l'incubation de M. Waagen, étaient déjà d'une assez belle venue et d'une taille remarquable. Ayant lu toutes ces descriptions, tous ces commentaires, tous ces dithyrambes, ils piquèrent au plus haut point ma curiosité. J'étais impatient de me mettre en route, de voir et de juger ces morceaux de pierre, qui avaient occasionné une telle émotion et fait allumer de si grands feux de joie.

Le 11 juin 1865, je me présentai donc à Tournai, chez M. Dumortier. Un heureux hasard voulut que je ne le trouvasse pas chez lui, que la chambre des députés eût alors le privilége exclusif d'entendre ses divagations. Je fus reçu poliment, autre chance sur laquelle il ne faut pas compter en Belgique. Une servante me conduisit à travers le jardin, ouvrit la porte d'un petit bâtiment et me montra une salle basse, où se trouvaient déposés les précieux objets, avec toutes sortes de vieux ustensiles, des instruments de jardinage et une armoire vermoulue. « Beaucoup de personnes, me dit-elle, viennent tous les jours voir ces antiquités; elles sont importantes, à ce qu'il paraît ; je vais vous laisser seul, monsieur : vous les examinerez à votre aise. » Et avec un sourire obligeant, elle me quitta. J'étais ravi de ses bonnes manières.

Aussitôt me voilà cherchant et regardant. Quelle surprise, grand Dieu! Là où je croyais trouver, sinon des chefs-d'œuvre, au moins des travaux remarquables, j'apercevais des ébauches industrielles, sans mérite, sans valeur, et mutilées de la façon la plus lamentable. Il y avait jadis à Tournai, comme il en existe partout, des fabricants de sépultures, des

entrepreneurs de monuments funèbres : les dalles que j'avais sous les yeux proviennent d'un de ces tailleurs de pierre, ont été grossièrement sculptées par un manœuvre. Les notes suivantes, prises sur les lieux mêmes, contiennent les renseignements les plus fidèles.

Le premier tombeau que j'examinai, porte cette inscription : « Chi gist Danielle Marie Colette, epouse de Jean Thiais, qui trespassa l'an MCCCC. » C'est une plaque, une tranche de pierre, où des figures sont sculptées en bas-relief et qui a la similitude la plus grande avec les monuments commémoratifs qu'on voit à Ypres, dans l'hospice de Belle (1). Quatre personnages y sont agenouillés devant la Vierge, derrière laquelle deux anges tiennent déployée une tapisserie. Comment le sculpteur avait-il exécuté le visage et les mains? C'est ce qu'on ne peut savoir ni même deviner; car un iconoclaste moderne n'en a pas laissé le moindre vestige. Il ne reste donc absolument que les draperies, et elles sont d'un mauvais style. Quoique la tombe porte la date de 1400, elles ont déjà les plis rompus, le volume excessif des costumes du quinzième siècle; elles annoncent prématurément la décadence et ne peuvent être curieuses qu'à cet égard. C'est une triste recommandation.

La seconde pierre funèbre, sur laquelle tombèrent mes yeux, porte l'épitaphe suivante : « Chi devant ceste image de Nostre-Dame gisent monseigneur Nicole de Seclin, docteur en lois, qui trespassa

(1) Je les ai décrits, plus haut, pages 46 à 49.

l'an MCCCXLI, et madame Isabiaus de Klosing, sa fame, qui trespassa l'an MCCCXXXII, et Colars Seclin, leur frère, bourgeois de Tournay, sergeant du roy, qui trespassa l'an MCCC et 41. Priez pour leurs âmes. » Le motif du bas-relief est le même : on y voit la mère du Christ, ou, pour mieux dire, on y voyait la mère du Christ, devant laquelle se tenaient agenouillés quatre individus. Hélas! la fille de David n'a plus de tête! Un des personnages aussi a été décapité. Les autres sont dans un état déplorable : on leur a cassé le nez, on a même creusé un trou à la place! Aucune apparence de mains. Jésus seul a encore figure humaine; par un geste assez naïf, assez habituel chez les enfants, que nous avons déjà remarqué sur le tableau d'Ypres (1), le Messie tient son pied gauche dans sa main gauche, pendant qu'il tète sa mère par une fente du corsage, qui laisse passer le bout du sein. En dehors de cette pose traditionnelle, rien ne fixe l'attention, comme rien ne dénote le talent. Ce qui reste des personnages n'offre aucun caractère. Le bas-relief n'était qu'un travail de commande, une production de manœuvre. Les draperies, sculptées vers le milieu du quatorzième siècle, sont d'un bien meilleur goût que les précédentes; elles tombent mollement, forment de larges plis harmonieux, n'ont pas de proportions excessives et ne se brisent, ne se fractionnent point sans mesure. Bref, on y retrouve les qualités générales qui distinguent le style de l'époque.

La troisième tombe n'offre aucune date, mais elle

(1) Voyez pages 47 et 48.

doit avoir été confectionnée au treizième siècle. Sauf l'absence de couleurs, on croirait voir une miniature de cette époque, taillée, esquissée dans la pierre. On a creusé le champ de la dalle autour des personnages pour mettre ceux-ci en relief, mais ce relief lui-même est à surface plane, et sur cette aire on a dessiné au moyen de rainures les traits des visages et les linéaments des costumes. C'est une méthode singulière, employée sans charme et sans mérite.

Le quatrième morceau porte l'inscription suivante: « Ci-gist Jacques Isak, qui trespassa l'an MCCCCI, le XXIVme jour du mois de octembre, et demoiselle Isabiau Daudaing, s'espeuse et amie, l'an MCCCC et I, le XXIV jour du mois de septembre. Priez Dieu pour leurs âmes. » La sculpture représente, comme sur les autres tombeaux, la Vierge et son fils, devant lesquels s'agenouillent les défunts. Le visage de Marie a été enlevé, la tête du Sauveur abattue et le nez du mari a eu le même sort. Qu'en ont-ils fait, les impies, de ce nez malheureux, qui ne nuisait à personne? Restent donc les figures des deux époux; mais ces deux figures sont la trivialité même. On ne pourrait y signaler aucun détail qui les recommande aux amateurs et aux juges éclairés. Si on voulait absolument louer quelque chose, on ferait observer que les draperies ne sont pas de mauvais goût.

Le cinquième tombeau, quoique sans importance encore, est un peu moins mauvais que les précédents. La même donnée y est combinée de la même manière. Un homme et une femme sont agenouillés devant la fille de David, qui porte l'enfant Jésus et un livre

ouvert sur ses genoux. Mais la reine des Vierges, la céleste patronne n'a plus de nez! Le Christ n'a plus de tête ! On a coupé la figure de sainte Catherine et la figure du défunt; on a même décapité la petite fille du couple enseveli. Quel effet dès lors peut produire un travail dans un pareil état? Saint Jean seul a échappé au supplice, je ne sais pourquoi; sa tête, avec une grande barbe, est heureuse de forme et d'un beau travail.

Une inscription explique la sixième dalle funèbre. « Jean de Coulongne Lespanier, qui trespassa en l'an MCCCCIII, le XXIIme jour de septembre, et Ghille Ridoule, sa fame, qui trespassa en l'an MCCCC et XIIII, le darain jour de may. Priez pour leurs ames. » Cette pierre sépulcrale est très différente des autres. L'écriture y entoure un petit bas-relief, comme sur les manuscrits du moyen âge le le texte environne certains miniatures. Au milieu de cet encadrement on voit saint François, porté sur les nues. Un personnage tellement vulgaire, ébauché d'une main rustique, ne pourrait causer le moindre plaisir, exciter le moindre intérêt, quand même on ne lui aurait pas cassé le nez.

Nous arrivons au septième et dernier tombeau, le plus grand de tous et le plus important. On y voit les divers membres de la famille Cottwell, exécutés en haut relief, pendant l'année 1380, et agenouillés devant le Christ, assis sur un arc-en-ciel. Le globe lui sert de marchepied. Un peu au-dessous, deux morts de dimensions naines vont quitter leurs bières entr'ouvertes. A gauche, quatre hommes agenouillés, que dominent leurs saints patrons, tendent leurs

mains vers le Christ; à droite, quatre femmes dans la même attitude, et protégées par les saintes dont elles portaient le nom, implorent de la même manière l'arbitre souverain. Une ogive surbaissée encadre la scène. Elle offre un développement assez considérable, puisque la sculpture a trois pieds dix pouces et demi dans sa plus grande hauteur, sept pieds de largeur et une fraction de pouce. Elle est d'ailleurs la moins mutilée. Si donc la ville de Tournai, comme le prétend M. Dumortier, comme l'assure M. Waagen, eût possédé au quatorzième siècle une troupe de statuaires excellents, bien supérieurs à tous ceux de l'Italie et de l'Europe entière, c'est là, dans cette œuvre principale, que leur génie se serait manifesté avec le plus de force, avec une suprême évidence. Eh bien, c'est encore une œuvre banale, sans style, sans caractère, sans originalité. On faisait de la sculpture pareille, à cette époque, dans tous les ateliers de tailleurs de pierre, sauf dans un petit nombre, où l'on en faisait de meilleure. La foi vive et l'ardente espérance qui animent les figures, les gestes, les attitudes, peuvent seules intéresser le spectateur; mais cette pieuse expression caractérise presque tous les travaux du moyen âge; elle était, en quelque sorte, devenue traditionnelle. Si le sculpteur de Tournai a eu assez de talent pour imiter ses confrères, il n'en a pas eu assez pour prendre l'avance sur eux. Aucune finesse, aucune science anatomique. Et cette pierre sépulcrale est mutilée en plusieurs parties.

Comme je terminais mon examen, je me dis devant les pièces de conviction : « Bien loin de prouver qu'il

existait au quatorzième siècle, à Tournai, une école spéciale de sculpture, et une école puissante, les pierres célébrées avec un enthousiasme lyrique par MM. Dumortier, Waagen et Héris, prouvent justement le contraire, et le prouvent de la façon la plus péremptoire. Si on voulait divertir les amateurs et connaisseurs, on n'aurait qu'à photographier ces dalles tumulaires et à publier en regard les odes de M. Waagen, traduites ou amplifiées par M. Héris. Jamais, depuis qu'on écrit l'histoire, mystification n'a été aussi complète et aussi amusante. Quel habile dupeur que M. Dumortier, s'il ne s'abusait point lui-même avant de tromper et de dévoyer les autres ! »

Voici, en effet, un des passages, où l'exaltation de ses deux victimes s'épanche et déborde comme un fleuve trop plein : « Ces monuments sont, sous plus d'un rapport, de la plus haute importance pour l'appréciation de l'école flamande dont Bruges devint le centre principal, sous le règne de Philippe le Bon. D'abord, ils prouvent que, en Belgique, de même qu'en Italie, la sculpture est parvenue incomparablement plus tôt que la peinture à un degré élevé et particulier de développement. Ensuite, ils nous révèlent d'une manière incontestable l'origine de la direction que prirent les frères Van Eyck, pendant la première moitié du quinzième siècle. Enfin, ils nous expliquent d'une manière aussi complète qu'évidente l'enigme, restée insoluble jusqu'à ce jour, du phénomène de cette école de peinture arrivée à une si haute perfection, comparativement aux autres écoles qui la précédèrent dans l'occident de l'Europe. Car, on y remarque le réalisme le plus prononcé, mais un

réalisme uni, avec un art si parfait, au sentiment le plus complet du style plastique, qu'il en résulte manifestement que, par la fidélité et par l'intelligence avec laquelle ils s'appliquaient à reproduire la nature jusque dans ses moindres détails, les Belges l'ont emporté, dans les productions de la sculpture, sur les autres peuples de l'Europe, autant que les Van Eyck l'emportèrent plus tard dans les productions de la peinture, comme personne ne saurait le contester (1). »

Quel rêve! quel somnambulisme! quel poids sur la conscience de M. Dumortier! Quelles hallucinations peut produire le magnétisme de l'erreur! Mais non, messieurs, les ébauches de Tournai ne prouvent, ne démontrent et n'expliquent rien. Je me trompe, elles prouvent combien est petit le nombre des vrais connaisseurs et combien il est dangereux d'approcher les cerveaux malsains, qui joignent à une organisation vicieuse l'amour-propre le plus gigantesque et l'assurance la plus imperturbable. Il y a des épidémies intellectuelles. Quand on voit des auteurs suivre un tel guide, on peut répéter le proverbe, si drôlement mis en scène par Breughel des Paysans : *les Aveugles cherront dans la fosse.*

Ayant ainsi déblayé le sol des erreurs qui l'encombraient, nous allons voir, sans trouble et sans préoccupations, les Van Eyck y dresser un monument immortel.

(1) *Mémoire sur l'ancienne école flamande de peinture*, pag. 97 et 98.

CHAPITRE III

LES VAN EYCK

Intime rapport de la première école flamande avec les tendances générales de l'époque. — Opulence des Pays-Bas à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècle. — Les deux frères naissent au bord de la Meuse. — Description de Maes-Eyck. — Hubert étudie à Liége. — Influences bysantines qui régnèrent pendant tout le moyen âge dans la ville épiscopale et agirent sur le talent des Van Eyck. — Le mystérieux peintre Jean. — Tombeaux de l'église Saint-Pierre, à Louvain. — Le sculpteur Hennequin. — Jean van Eyck est l'élève d'Hubert. — Leur sœur Marguerite exerce la même profession. — Portraits des deux frères. — Leurs dons supérieurs se manifestent avant la découverte de la peinture à l'huile. — Leur manière n'a aucun rapport avec le style de l'école rhénane.

Bien avant que le soleil se lève, bien avant même que l'aube empourpre l'Orient, on voit une ligne blanche border l'horizon, pendant que le ciel revêt déjà ses teintes d'azur. Cet aspect matinal du firmament avait sans doute beaucoup frappé les Van

Eyck et leurs élèves : ils l'ont reproduit sur tous leurs panneaux. Et comme il y a entre l'esprit de l'homme, entre les tendances d'une époque et la nature extérieure, de secrètes harmonies, ce goût des artistes brugeois pour les signes précurseurs du jour était peut-être un effet de leur position dans l'histoire, l'emblème de leur génie et de leur destinée. Quand leur école prit naissance, la nuit mystique du moyen âge allait finir, les premières lueurs de la pensée moderne tremblaient au fond de la perspective. La peinture se réveillait de sa léthargie séculaire : c'était l'art qui avait le moins réussi pendant l'époque féodale, l'art que nos aïeux cultivaient de la manière la moins habile. L'éclatante mosaïque des vitraux semble les avoir rendus longtemps insensibles à tout autre procédé : quel genre d'images n'avait effectivement l'air pâle et morne en comparaison? Mais l'heure était venue où l'intelligence humaine devait sortir du sanctuaire, aborder de front la nature, dans la science, dans la philosophie, dans les belles-lettres, dans les œuvres du pinceau et du ciseau. L'observation et l'imitation des choses réelles se préparaient à expulser l'hypothèse de ses anciens domaines, à la chasser comme un oiseau des ruines. Or nul travail ne réflète aussi exactement la nature que les tableaux des grands maîtres. L'architecture et la musique sont des créations indépendantes; la sculpture ne prend pour modèles que les êtres animés, quelques fleurs et quelques fruits; la peinture copie tous les aspects du monde, toutes les formes de ses habitants. Aussi nulle époque ne pouvait-elle lui être plus favorable que les temps mo-

dernes, où l'on a proclamé les droits absolus de l'expérience; l'art du coloris se trouve là sur son terrain; il étudie, retrace avec amour cet immense univers, à la fois mystérieux, charmant et sublime, qui est devenu le principal objet de la curiosité humaine.

En quel lieu du globe eût-il mieux accompli ses nouvelles destinées que chez un peuple imitateur par instinct, voué entièrement au culte de la grande déesse? Ce n'est point le hasard qui a fait naître dans les Pays-Bas les fondateurs de la peinture moderne, les inventeurs de ses procédés, de sa méthode : c'était le sol le plus propice à la fleur nouvelle, dont la brise promenait les semences sur toute l'Europe; elle y germa, elle s'y épanouit d'abord, elle étonna et ravit les nations de sa grâce originale, de sa splendeur inespérée. Les provinces belges et hollandaises unissaient toutes les conditions morales et matérielles, qui pouvaient hâter son développement.

Les Pays-Bas, vers la fin du quatorzième siècle, étaient effectivement la contrée la plus riche du monde. L'Italie seule pouvait, à cet égard, soutenir la comparaison avec eux, mais sans briller d'un éclat supérieur. D'habiles princes avaient, dès longtemps, favorisé l'industrie et le commerce dans ces grasses plaines, où toutes les circonstances leur étaient d'ailleurs propices. Au milieu du treizième siècle, Marguerite de Constantinople, d'abord comtesse de Hainaut, puis de Flandre, abolit la servitude dans ses domaines et releva le front de ses sujets courbé vers la glèbe. Le rustre affranchi travailla plus courageusement; ni les fatigues ni les dangers ne le

rebutèrent : il demanda au sol, il chercha sur les flots orageux le bien-être et l'opulence dont il voyait jouir les seigneurs. En 1218, la comtesse Jeanne, sœur aînée de Marguerite, avait accordé aux villes flamandes, surtout à Lille, Dam et Gand, de nombreuses immunités. Lorsque la puissance des communes devint plus grande, elles obtinrent, elles conquirent d'autres priviléges. Les citoyens qui exerçaient le même état se rapprochèrent et s'entendirent, les corporations d'arts et de métiers prirent naissance, la bourgeoisie s'organisa, défendit ses intérêts et passa même peu à peu de la crainte aux menaces. La plus ancienne charte relative à ces corporations, en Belgique, est une ordonnance de Guy, comte de Flandre, promulguée l'an 1294. Elles avaient pour chefs des doyens, qui, gouvernant le populaire, étaient des hommes redoutables, des espèces de seigneurs industriels. La Hanse teutonique, formée au déclin du treizième siècle, en associant les villes les plus importantes du nord de l'Europe, accrut leur pouvoir, leur richesse et leur audace. Lubeck fut la capitale de cette ligue imposante, Bruges en devint le chef-lieu dans les Pays-Bas; trois cents marchands s'y établirent, afin de diriger tout le commerce néerlandais. Ce comptoir, du reste, ne fut inauguré qu'après l'an 1364 : la cité flamande comptait alors soixante-huit corps de métiers, et possédait une chambre d'assurance depuis 1310 (1).

(1) Pour le développement et l'organisation des communes flamandes, voyez mon tome Ier, chap. VIII.— *Histoire de la Hanse teutonique dans*

Sous Édouard III, selon Peuchet (1), les fabricants des Pays-Bas exportaient, chaque année, de l'Angleterre cinquante mille ballots de laine. Cinquante, soixante et même cent navires, chargés de cette précieuse dépouille, quittaient souvent à la fois les ports de Londres et de Southampton. L'Espagne, suivant Guichardin, en fournissait à Bruges plus de quarante mille sacs par année. De Foë assure que, de 1327 à 1377, deux cent trente millions tournois furent dépensés pour les achats dans la Grande Bretagne. Louvain, au commencement du quatorzième siècle, renfermait plus de quatre mille maisons logeant des drapiers, et cent cinquante mille manœuvres (2). En 1389, Gand contenait cent quatre-vingt mille hommes en état de porter les armes (3) : la draperie occupait quarante mille métiers, et, dans une émeute, sous Louis de Male, ceux qui se livraient à cette profession réunirent dix-huit mille combattants (4). Les ouvriers de toutes les ghildes ayant fait construire, à la même époque, une église en l'honneur de la Vierge, sur le mont Blandin, ne donnèrent qu'un denier de gros par tête pour couvrir les frais. Les demeures des tisserands formaient vingt-sept quartiers, ayant leurs doyens, qui obéissaient à un doyen supérieur. Au son de la grosse cloche,

ses rapports avec la Belgique, par Altmeyer. — Mallet : *Histoire de la Ligue hanséatique*, un vol. in-octavo.

(1) *Dictionnaire de Géographie commerciale.*

(2) *Les Délices des Pays-Bas.*

(3) Meyer : *Commentarii sive Annales rerum flandricarum.*

(4) Sanderus : *Flandria illustrata.*

nommée *Roland*, les cinquante-deux états se groupaient sous leurs bannières et accouraient sur le *Marché du Vendredi*, où il n'était pas rare que vingt-cinq mille hommes fussent assemblés en quelques minutes.

Durant l'année 1370, trois mille deux cents métiers en laine fonctionnaient sur le territoire de Malines, soit dans la ville, soit au dehors (1). Berthoud, le plus riche négociant de l'endroit, faisait alors un immense commerce avec Damas, Alexandrie et autres grandes cités. Son contemporain, Jean Paty, marchand et prévôt de Valenciennes, étant allé à Paris pendant qu'on y tenait la foire, acheta d'un seul coup toutes les denrées qui s'y trouvaient, pour faire parade de son opulence (2). Dix ans après la date mentionnée tout à l'heure, « les seuls orfévres de Bruges étaient déjà si nombreux qu'ils pouvaient marcher en corps de bataille sous leurs propres drapeaux (3). » Plus d'un siècle et demi auparavant, la prospérité devait y être fort grande : le luxe des dames étonna la reine de France, pendant la cérémonie où Philippe le Bel reçut la couronne de comte. « J'avais cru, dit la princesse, être la seule royne dans ces lieux, mais voici que j'en trouve à centaines (4). » Les bourgeois de quarante-huit villes s'étant réunis à Tournai, en 1394, pour disputer le prix de l'arbalète, rendez-vous auquel se trouvèrent des Parisiens,

(1) Azevedo : *Chronique de Malines*.
(2) D'Oultreman.
(3) *La Gloire belgique*, par Le Mayeur.
(4) Meyer, livre x; Guichardin, pag. 374.

ce furent les tireurs de Bruges qui déployèrent le plus grand luxe; ils étaient dix, habillés tout en soie et en damas, portant de magnifiques chaînes d'or. Leur ville brillait d'une telle splendeur, possédait tant de beaux édifices et de larges places, où circulait la multitude, où le soleil épanchait librement ses rayons, que, pendant le quinzième siècle, Eneas Sylvius la mettait parmi les trois plus belles du monde (1). Barlandus proclame ses avantages sur les autres communes du pays dans les termes suivants : ***Pulchra sunt oppida Gandavum, Antverpia, Lovanium, Mechlinia, sed nihil ad Brugas.*** Les navires s'y rendaient en foule de tous les pays : cent bâtiments et même davantage entraient quelquefois dans le port de l'Écluse, depuis le lever du soleil jusqu'à la nuit tombante. Anderson nous apprend qu'on y vit arriver cent cinquante vaisseaux le même jour, en 1486. Dix-sept maisons nationales ou comptoirs étrangers, d'une architecture magnifique, ornaient ses principales rues. En une seule année, quarante mille muids de vin lui furent expédiés de la Rochelle. Un canal unissait le port à la ville : on y amenait donc les marchandises avec la plus grande facilité (2).

Voilà sur quel théâtre allait se déployer le génie de la première école flamande. Il devait y rencon-

(1) Gramaye : *Antiquitates Flandriæ.*

(2) La longueur du canal, qui subsiste encore, est de 22,500 mètres, ou quatre lieues et demie. On l'avait creusé à la fin du treizième ou au commencement du quatorzième siècle. « Qu'est devenu l'Écluse, son commerce, son port, ses arrivages innombrables? Qu'est devenu Dam? Où sont ses vastes bassins, qui pouvaient contenir plus de mille vaisseaux? » Diegerick : *Analectes yprois.*

trer l'appui, la fortune, les hommes de loisir, les goûts fastueux, qui permettent aux arts d'atteindre une vigueur inaccoutumée. L'orgueil même des bourgeois l'y appelait : quand le luxe matériel est parvenu à ses dernières limites, on ne saurait l'augmenter qu'en y joignant le luxe intellectuel. On recherche alors ces productions dont la valeur n'a, pour ainsi dire, point de bornes.

La ville de Maes-Eyck, dans le Limbourg, fut le lieu où naquirent les artistes supérieurs, qui devaient féconder les germes encore endormis de la peinture néerlandaise. Maes-Eyck veut dire *Eyck-sur-Meuse* : suivant une habitude constante de l'époque, ils prirent le nom de leur ville natale, comme les seigneurs prenaient celui de leurs fiefs, mais laissèrent de côté la désignation accessoire. Un peintre français, originaire d'*Arcis-sur-Aube*, se serait fait appeler Pierre ou Jacques d'Arcis, et n'aurait pas cru devoir conserver l'indication supplémentaire (1). Dès le

(1) Dans le fragment du poème de Lucas de Heere, qu'on a copié en 1824, un vers confirme pleinement cette induction :

Van die Maeseikers niets is t'oorkoonden ;
Van hunne meesters men niets en vindt.

« Sur les *Maeseyckiens* (les frères Van Eyck) on ne peut donner aucun renseignement ; on ne trouve rien, non plus, sur leurs maîtres. »

Les ballades historiques de Van Vaernewyck, intitulées : *Vlaemsche Audremdigheyt* (Antiquités de la Flandre), contiennent un autre passage décisif :

In Sinte-Ians kerke es een autaer tafel te ziene
So constich van ingenie, pictoriale practycke
So dat in gheheel Europe, om de waerheyt te bediene,

treizième siècle, le Limbourg et spécialement la ville de Maestricht, peu éloignée de Maeseyck, avaient été célèbres par l'habileté de leurs peintres, comme nous l'avons dit; quatre vers du *Parcival* de Wolfram d'Eschenbach ne laissent aucun doute à cet égard. Au début du quinzième siècle, le duc de Berri occupait en France trois artistes de cette province, *Paul de Limbourc* et ses deux frères. C'était donc un terrain propice pour les études et les travaux pittoresques, de même que pour les innovations, auxquelles on pouvait être sûr qu'un public déjà éclairé prêterait une attention bienveillante.

Hubert naquit donc à Maeseyck, en 1366, comme

Nauwelic en es te vinden eene dier ghelycke.
Meester Ian van Eyck hiet den meester publyke,
Van Maeseyc, een stedeken in ruudt Kempen lant;
In eenen ruden tyt ons God desen grooten constenaer sant.

« Dans l'église de Saint-Jean, on voit un retable, si artistement conçu et si habilement peint, que, pour dire la vérité, on en trouverait malaisément un aussi précieux dans toute l'Europe. Le peintre se nommait Jean van Eyck : il était de Maeseyck, petite ville de la rude Campine, et c'est dans une rude époque que Dieu nous envoya ce grand artiste. »

Plusieurs auteurs, flamands et français, prenant sans doute les mots *Van Eyck* pour un nom de famille, ont rassemblé des témoignages et prouvé que beaucoup de personnes à Gand, à Bruges ou ailleurs, portaient des noms similaires : Van Heyke, Van Heyk, Van Heck, Van der Eyke, Henri Deick, Jehan Deeck. C'est une inadvertance et une méprise ingénues. Les deux frères ne s'appelaient pas Van Eyck : on ignore leur nom de famille, et ces deux mots indiquent seulement leur lieu de naissance. Un peintre français venu au monde à Nogent-sur-Marne, qu'on eût baptisé après coup Pierre de Nogent, n'aurait eu aucune parenté avec des individus qui se seraient appelés de père en fils *Nogent* ou *Nogeant*.

l'atteste Van Mander. Qui lui enseigna les éléments de son art? On l'ignore. Lucas de Heere lui-même ne le savait pas (1). Les peintres n'étant alors regardés que comme des manœuvres (2), on ne prenait pas note de leurs actions : leur naissance, leurs idées, leurs joies, leurs malheurs, on ne s'en préoccupait guère; on payait leur travail et on les oubliait. Karel suppose que le jeune novice fut instruit par son père, mais s'exprime de la façon la plus vague. « Quel fut le maître d'Hubert, on l'ignore, dit-il; mais il est probable que dans ces temps éloignés, dans ce canton aride et solitaire, on trouvait peu d'artistes et on ne trouvait aucun bon modèle. Que le père des deux grands hommes ait été peintre ou non, le génie de la peinture semble avoir inspiré toute cette famille (3). » On ne pourrait guère employer des locutions moins affirmatives.

Maeseyck, de nos jours, ne renferme que quatre mille habitants, et devait en renfermer un moins grand nombre encore au milieu du quatorzième siècle. Dans un si petit centre, un peintre n'aurait pu vivre, à moins qu'il ne fût enlumineur d'un monastère; mais presque tous les individus qui ornaient les manuscrits pour les couvents, portaient eux-mêmes la robe ecclésiastique. Avec d'aussi faibles renseignements, la question demeure insoluble. On ne peu

(1) Voyez la note précédente.

(2) En 1604, Van Mander se plaignait de voir encore les peintres, à Bruges, faire corps avec les teinturiers, et, à Harlem, avec les chaudronniers, les étaimiers et les fripiers. (Pag. 251, édition in-quarto.)

(3) T. Ier, pag. 14, édition de 1764.

admettre néanmoins que Hubert ait achevé son noviviciat, ait débuté comme artiste au milieu d'une population tellement restreinte et offrant si peu de ressources. D'après l'usage universel de l'époque, tout homme qui exerçait un métier, se faisait recevoir dans une corporation industrielle; non seulement les jurandes et maîtrises protégeaient leurs associés, mais elles ne permettaient point qu'on leur fît concurrence, et interdisaient tout travail libre. Si quelque ouvrier, si quelque artiste voulait se passer de leur tutelle, produire à l'écart, elles le poursuivaient, faisaient saisir d'autorité ses ouvrages, et les vendaient publiquement à leur profit (1).

Hubert van Eyck, ne fût-ce que pour gagner sa vie, dut se conformer aux habitudes de l'époque. Mais, selon toute vraisemblance, Maeseyck ne renfermait point de ghilde, où les peintres fussent reçus. Il ne pouvait trouver une compagnie de ce genre qu'à Maestricht ou à Liége, et la métropole ecclésiastique formant alors une ville considérable, pleine de commerce, d'industrie, de luxe et d'activité, la logique porte à croire que le jeune Hubert van Eyck entra dans une corporation liégeoise. Un fait capital appuie cette induction : Jean, le frère d'Hubert, devint de très bonne heure peintre officiel de Jean Sans-Pitié, qui occupait le siége épiscopal et unissait à l'amour des beaux-arts les plus violentes passions. La nature comme la position du territoire, le voisinage des provinces rhénanes, où on la cultivait aussi, tout doit

(1) On verra dans mon quatrième volume un exemple curieux de l'autorité absolue qu'exerçaient les jurandes.

faire supposer, d'ailleurs, que la peinture se développa d'abord dans le pays de Liége, avant de transporter son chevalet dans la Flandre. La civilisation put germer et grandir sur ces hautes terres, pendant que les tribus flamandes et bataves disputaient encore à l'Atlantique le sol même où elles étaient campées.

Les récits des chroniqueurs prouvent que le pays wallon fut le berceau de l'art néerlandais, comme l'histoire et la géographie donnent lieu de le présumer : il eut pour marraines les fées de l'empire d'Orient. On conserve à Gotha, dans la bibliothèque ducale, un évangéliaire du dixième siècle, que possédait autrefois l'abbaye luxembourgeoise d'Epternach, construite au bord de la Sure. Il fut donné au monastère par l'empereur Othon II et par son épouse Théophanie, fille de Romain II et belle-fille de l'empereur Nicéphore Phocas. On l'exécuta entre l'année 972, où fut célébrée l'union du couple illustre, et l'an 983, où le prince termina ses jours. Othon II, Théophanie et plusieurs autres personnages sont dessinés en relief, des pieds jusqu'à la tête, sur la plaque d'or qui embellit la couverture. Des morceaux d'ivoire sculpté, plusieurs tablettes de mosaïque, de grosses pierres précieuses et des perles ornent aussi la reliure, lui donnent un aspect magnifique. Cent trente-cinq feuilles du plus beau parchemin composent le volume. L'ouvrage est composé en langue latine et écrit d'un bout à l'autre en lettres d'or. Les feuilles couleur de pourpre, qui précèdent chaque évangile, ont pour décoration des arabesques et des scènes empruntées au Nouveau Testament : le style bysantin y règne sans partage. Quoique les inscriptions

soient latines, sauf le mot Constantin écrit en grec, ces peintures doivent être une fidèle reproduction de quelque original exécuté sur les rives du Bosphore. Certains visages seulement ont été retouchés par un pinceau plus barbare (1). Ce monument curieux est un indice palpable du chemin qu'a suivi l'influence bysantine pour pénétrer dans les Pays-Bas. D'autres données plus importantes vont nous le tracer mieux encore.

Théophanie enveloppa, en quelque sorte, d'une atmosphère néo-grecque son fils Othon III. Pendant tout son règne (983-1002), il n'aima, n'admira que les arts de Bysance, et finit par appeler à sa cour un peintre nommé Jean, mystérieux personnage, que certains annalistes représentent comme un Italien, mais qui devait venir de Constantinople, ou connaître à fond la technique orientale. Ce dessinateur des régions lointaines exécuta dans l'église construite par Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, une fresque longtemps admirée; le chroniqueur Gilles d'Orval la célébrait encore au treizième siècle, bien que les couleurs en fussent déjà flétries. Ces images tracées par une main habile causèrent à l'empereur Othon une joie si grande que, dans son enthousiasme, il fit don à l'auteur d'un siége épiscopal en Italie. Mais le coloriste abandonna les provinces transalpines, sans qu'on sache pour quelle raison, et vint se fixer à Liége (2). Comme il arrivait de la terre des

(1) J'ai parlé succinctement de ce manuscrit dans mon premier volume, chap. XIII.

(2) Héris : *Mémoire sur l'ancienne école flamande de peinture*, p. 56 et s.

papes, beaucoup d'individus se figurèrent sans doute qu'il y avait vu le jour, et ainsi se forma une tradition qui est parvenue jusqu'à nous.

Dans la ville des Eburons, le peintre Jean fut pris en amitié par l'évêque Baldéric. Après la défaite sanglante que les Namurois et les Brabançons infligèrent au prélat sur les plaines de Hougarde, en 1013, l'artiste, voulant le consoler et le distraire, lui inspira le projet de construire la somptueuse basilique de Saint-Jacques; il en peignit lui-même le chœur, et la mort l'ayant, à son tour, paralysé de son souffle léthargique, le monument qu'il avait orné abrita ses restes. Ce fut près de l'autel de saint Lambert que l'on coucha sa dépouille; sa tombe fut décorée d'une longue épitaphe latine, où on remarque deux vers qui signifient : « Par quel art il prouva son adresse, le palais de Charles le fait clairement voir à Aix, édifice rare sous la voûte des cieux (1). » Il avait donc orné de ses peintures la résidence de l'empereur, aussi bien que la cathédrale.

Ce peintre ayant résidé à Liége près de vingt ans, il ne pouvait manquer, pendant un si long séjour, d'exercer autour de lui une vive influence. Dès la première moitié du onzième siècle, en effet, la peinture commence à historier les parois des églises et des monastères, dans les provinces wallonnes. Folcuin, abbé de Lobbes, orna de personnages, comme nous l'avons dit, le dôme de sa basilique. Un autre Folcuin, chantre de Saint-Hubert, excelle en même

(1) Quâ probat arte manum, dat Aquis, dat cernere planum
Picta domus Caroli, rara sub axe poli.

temps comme miniaturiste et comme sculpteur, habile à tailler le bois et la pierre. Près de lui, le moine Herbert étonne par ses peintures, Étienne Remy et Rodolphe par leurs belles œuvres calligraphiques. Erembert, prieur de Waulsort, travaille l'or et l'argent avec une dextérité si grande que les métaux deviennent sous ses mains des tableaux en relief. A Huy, l'évêque Théoduin fait imager richement la collégiale de Notre-Dame et orner de mosaïques, jugées merveilleuses à cette époque, le tombeau qu'on lui élevait dans l'église. Son contemporain Adelard II, abbé de saint Trond, se distingue à la fois par son talent de peintre et par ses travaux de sculpture (1).

Quel caractère, quel genre de mérite signalaient ces vieilles productions de l'école liégeoise? Sans le moindre doute, on y retrouvait et la technique, et la naïveté barbare, et le sentiment majestueux des Bysantins. Dans les temps primitifs, dans les époques d'ignorance, l'initiative humaine dort d'un profond repos; c'est la tradition, l'habitude qui règnent. Eclose au souffle de l'Orient, la peinture liégeoise devait offrir un aspect tout oriental. Le beau manuscrit de Stavelot, que possède la bibliothèque de Bourgogne et que nous avons déjà étudié, nous en fournit une preuve catégorique (2). C'est le génie même de Bysance qui a inspiré le miniaturiste, qui vivifie ses nobles images.

Deux tombeaux que l'on voit dans l'église Saint-

(1) Héris : *Mémoire sur le caractère de l'ancienne école flamande de peinture*, pag. 58 et 59.

(2) Voyez mon premier volume, chap. XIII.

Pierre, à Louvain, causent plus de surprise encore. L'un abrite la dépouille mortelle de Henri IV, duc de Lorraine (Henri I[er] de Brabant), mort aux nones de septembre 1235, comme l'atteste une inscription, c'est à dire le 21 du mois. Ce sépulcre en marbre noir, ayant la forme que le moyen âge avait empruntée aux sarcophages antiques, frappe tout d'abord par son exécution barbare; puis, quand on l'examine, on y retrouve les caractères de l'art bysantin; on le dirait sculpté d'après une miniature néogrecque. Le défunt est couché sur son tombeau, les mains jointes, la figure tournée vers le ciel. Ses yeux largement ouverts sont encadrés de sourcils et d'orbites gravés en creux, simulés conséquemment par des rainures. La barbe se frise en anneaux si réguliers qu'elle fait penser non seulement à Constantinople, mais à la Perse et aux monuments des Sassanides. Les cheveux, sur le haut de la tête, sont disposés de la même manière; à droite et à gauche, ils tombent par dessus les oreilles et forment deux grosses boucles. Le dessin du nez atteste également l'inexpérience de l'art : c'est un bloc de chair, coupé à angle droit sous les narines. Les petits anges qui encensent le défunt, et auxquels on a voulu donner l'expression de la douleur, étonnent aussi par leurs types et leurs physionomies barbares. L'autre tombeau, où dorment Mathilde, seconde femme du prince, et Marie, sa fille, impératrice d'Allemagme, est travaillé dans le même style. Si l'on copiait fidèlement les deux personnages avec le pinceau, on croirait voir deux figures détachées d'un manuscrit oriental. Ainsi, voilà des monuments authentiques,

datés et parfaitement conservés, qui prouvent l'influence de l'art bysantin, non seulement sur la peinture, mais, chose plus extraordinaire, sur les œuvres du ciseau.

Il serait très important, pour les origines de l'école flamande au quinzième siècle, de connaître les travaux du fameux Hennequin de Liége, sculpteur si habile que le roi de France Charles V, homme intelligent et connaisseur, voulut faire exécuter par lui son tombeau. L'ayant appelé à sa cour, il le chargea de l'entreprise moyennant mille pièces d'or; le monument devait être de marbre et d'albâtre. En 1368, Hennequin reçut une première somme de trois cents francs d'or, que le souverain commanda de lui payer sans délai (1). L'architecture et la sculpture ayant dominé au moyen âge les autres arts, si Hennequin était un grand homme, il a pu influencer l'imagination des Van Eyck. Leurs tableaux prouvent, par plusieurs signes manifestes, qu'ils avaient étudié avec un soin extrême les productions plastiques. Pendant le quatorzième siècle, au demeurant, la métropole cléricale devait renfermer toute une

(1) Voici le mandement trouvé dans les comptes des rois de France : « A Hennequin de Liége, ymaginier, la somme de trois cenz franz, en rabat de la somme de mil franz d'or, en laquelle nous sommes tenus à luy, à cause d'une tumbe d'albâtre et de marbre, que nous li faisons faire pour nous, laquelle nous avons ordonné estre mise en cueur de l'église de Rouen, où nous voulons que nostre cueur soit enterré, quand il plaira à Dieu que nous irons de vie à trespassement. » Cette ordonnance porte la date de 1368. Un sculpteur, nommé aussi Hennequin, mais surnommé *de Bruxelles*, ayant travaillé à Dijon avec Claes Sluter, on a supposé que ce pouvait être le même artiste.

colonie de scribes, d'enlumineurs, de peintres, de statuaires, de musiciens, d'orfévres et d'architectes. Le chapitre de Saint-Lambert encourageait les artistes avec une munificence presque royale; maintes communautés religieuses déployaient un faste analogue et le même enthousiasme, stimulant par leur concurrence le zèle du prince mitré (1). Les familles nobles suivaient indubitablement ces exemples. Les châsses, les émaux, les triptyques, les peintures murales, les statues, les bas-reliefs, abondaient en conséquence à Liége, et tant d'œuvres diverses auraient montré, mis en pleine lumière les sources de l'art flamand, si l'impitoyable vengeance de Charles le Téméraire n'avait détruit la ville en 1468.

Dans la nuit du 29 au 30 septembre, les six cents héros de Franchemont, déterminés à vaincre ou à périr, avaient failli prendre le duc de Bourgogne et Louis XI, qui l'accompagnait malgré lui. Ayant attaqué les assiégeants à revers, un hasard seul sauva le prince et le monarque. Presque tous les assaillants furent exterminés. La sortie que les bourgeois tentèrent par une porte de la ville n'eut pas plus de succès, et le duc, transporté de colère, fit préparer l'assaut pour le lendemain, assaut peu dangereux, car Liége avait perdu ses fortifications l'année précédente. Sur les huit heures du matin, un coup de bombarde et deux coups de couleuvrine donnèrent le signal. Les trompettes sonnèrent, les drapeaux

(1) Héris : *Mémoire sur l'ancienne école flamande de peinture*, pag. 112. Les recherches et les inductions concernant la principauté de Liége sont la partie la plus intéressante de ce travail.

furent déployés au souffle du vent, et l'on marcha vers la commune sans défense. Il n'y avait, pour ainsi dire, plus d'habitants, une foule de citoyens ayant pris la fuite pendant la nuit et passé la Meuse. Le peu de gens qui restaient cherchèrent un refuge dans les églises. Les Bourguignons, en conséquence, trouvèrent les rues désertes et semblèrent prendre une ville morte. Mais la facilité de cette conquête n'apaisa ni le ressentiment de Charles, ni l'avidité féroce de ses troupes : les monuments sacrés eux-mêmes ne protégèrent pas les malheureux citadins. La cathédrale, dédiée à saint Lambert, fut seule préservée de la rapine, le duc ayant tué de sa propre main un des pillards qui voulaient en forcer les portes. Toutes les autres églises furent saccagées, aussi bien que les demeures particulières : « il s'y commit d'horribles profanations; les reliquaires, les saints ornements, tous les trésors amassés dans cette pieuse ville, où, selon la commune renommée, il se disait par jour autant de messes qu'à Rome, furent la proie des gens de guerre. A midi, il ne restait plus rien à prendre dans les maisons ou les églises (1). »

Presque tous les habitants dont on s'empara, furent noyés, tués à coups d'estramaçon ou décapités. Pour ceux qui avaient abandonné leur domicile, comme la saison était rude et l'hiver précoce, ils mouraient par centaines de faim et de froid, dans les montagnes et les forêts. Les soldats les poursuivaient comme des bêtes fauves. Après avoir passé huit jours à Liége, le terrible duc la quitta, en laissant l'ordre de la brûler

(1) De Barante : *Histoire des ducs de Bourgogne*, t. IX, pag. 186.

et de la démolir, ainsi qu'on avait fait en 1466 à Dinant; les églises seules, les maisons des prêtres et des chanoines devaient être épargnées. Pendant que cette ville opulente tombait sous le marteau ou périssait dans les flammes, Charles le Téméraire dévastait le pays des intrépides Franchimontois; là aussi, les habitations étaient incendiées, les hommes traqués sans merci; les forges même furent détruites, l'aveugle duc ne comprenant pas qu'en ruinant les travailleurs et saccageant le territoire, il anéantissait son propre bien.

Malgré cette catastrophe à jamais déplorable, qui anéantit d'un seul coup tant de monuments précieux pour l'histoire, trois faits nous semblent hors de doute : l'art des Pays-Bas prit à Liége sa forme la plus ancienne; l'influence bysantine dominait au bord de la Meuse; Hubert et Jean van Eyck débutèrent dans la ville épiscopale et y furent associés à une corporation.

Hubert était âgé de quinze ans, lorsque le sort lui octroya le frère que nous venons de nommer (1). Jean

(1) Karel van Mander nous apprend que le frère d'Hubert *était plus jeune que lui d'un bon nombre d'années;* les portraits des deux peintres confirment son assertion. Je les suppose donc nés à quinze ans de distance, ce qui est déjà un intervalle considérable : quelle différence, hélas! entre un homme de vingt ans et un homme de trente-cinq, entre un homme de trente-cinq et un homme de cinquante! Vouloir que l'un des frères eût trente-quatre ans de plus que l'autre, comme l'ont prétendu certains critiques, c'est une hypothèse insensée que ne légitiment ni la phrase de l'historien, ni le volet de l'*Agneau mystique* où figurent les deux célèbres Flamands. Je viens d'examiner leurs portraits à Berlin, et une observation attentive ne m'a pas

van Eyck forma son talent sous ses yeux, et tint probablement le crayon dès son enfance. L'amour du beau, comme le remarque Van Mander, semble avoir distingué toute cette famille : leur sœur Marguerite obtint par ses ouvrages une brillante réputation. Éprise de son art, pleine du fier enthousiasme auquel le talent doit sa puissance, et qui le console au milieu de la douleur, quand celle-ci n'en éteint pas la flamme

permis d'établir entre eux une plus grande distance chronologique. Karel van Mander lui-même atténue à diverses reprises la force de sa première locution. « En tant qu'on peut le présumer, dit-il, Hubert doit être né vers l'an 1366, et son frère quelques années plus tard. » — « Je sais aussi que Jean ne vécut pas aussi tard, *à beaucoup d'années près*, que l'affirme Vasari, quoiqu'il ne soit pas mort jeune, comme certain écrivain le pense. » — Plus loin, il dit encore : « Jean mourut à Bruges dans un âge avancé (*in goeden ouderdom*, mot à mot : *dans une bonne vieillesse*). » Vasari, d'un autre côté, nous apprend que l'habile maître était déjà vieux (*gia vecchio*), lorsque Antonello de Messine vint le trouver. Lucas de Heerse, qui, d'après son propre témoignage, *ne savait rien sur les deux frères*, dit pourtant dans une pièce rimée, en parlant du second : « Cette noble fleur quitta le monde de bonne heure ; » mais ce n'est là qu'une expression vague et commune de regret ; et encore Van Mander ajoute-t-il en note : « J'estime qu'il n'est pas mort si jeune, car il enseigna seulement dans sa vieillesse la peinture à un Sicilien. »

Pour soutenir le chiffre invraisemblable de trente-quatre ans, il faudrait étayer cette supposition d'autres suppositions, manière étrange de raisonner. Il faudrait admettre, par exemple, qu'ils n'étaient pas du même lit, et violenter ou négliger des textes importants qui les concernent. A quoi bon, d'ailleurs ? serait-ce pour embrouiller volontairement leur histoire ? Johanna Schopenhauer et Waagen supposent Jean van Eyck moins âgé que son frère de vingt-cinq ans : il n'aurait eu, suivant ce calcul, que dix-neuf ans, lorsqu'il inventa la peinture à l'huile : c'est en faire un génie trop précoce. Il doit être né, au plus tard, en 1381.

divine, elle secoua le joug des penchants vulgaires. Pour que rien ne troublât son cœur et sa pensée, ne détournât son regard des formes sublimes ou gracieuses qui lui apparaissaient, elle voulut demeurer vierge : comme les saintes du moyen âge faisaient vœu de chasteté, dans l'espoir de plaire au céleste époux, elle n'eut de maître que son génie et d'aspiration que vers l'idéal. Son art fut une espèce de cloître où elle s'enferma, où elle chercha la solitude et le recueillement, où elle mourut de cette douce mort qui achève une tranquille existence.

Hubert était un homme de taille moyenne, à la tête forte, aux larges épaules; dans ses grands yeux pleins de finesse, dans sa bouche ironique, on pouvait lire l'esprit d'observation, l'habitude de réfléchir, la vigueur d'un caractère qui se domine et domine le le monde, qui se tient sur la réserve, ne se laisse entraîner par aucune passion, par aucun événement, par aucune influence. Cette expression s'accusait sur sa figure à un tel point, qu'elle lui donnait tant soit peu l'air d'un paysan narquois. Son attitude même était celle d'un homme qui guette et qui attend. C'est ainsi, du moins, qu'il s'offre à nous sur un volet de l'*Agneau mystique;* sur le *Triomphe de la Loi nouvelle*, conservé en Espagne, il a l'air plus grave et même un peu triste. Dans les deux images, l'orbite de l'œil, très plein, annonce une mémoire vigoureuse. Jean avait la taille plus haute, le corps plus svelte, les traits plus distingués, la physionomie plus calme.

Quoique l'on manque de détails sur leurs parents, tout prouve qu'ils jouissaient de quelque fortune. L'instruction donnée à leur petite famille ne permet

pas de croire qu'ils traînassent leurs jours dans la misère. Leur second fils avait une science peu commune de leur temps. Barthélemy Facius le loue d'avoir étudié soigneusement la géométrie, les livres de Pline et des autres anciens (1). Il savait en outre le peu de chimie alors connue et l'art de distiller. Ses découvertes de plusieurs genres montrent qu'il avait l'habitude de réfléchir. Non seulement il avait reçu la plus belle éducation, mais il ajouta ses propres vues à l'enseignement de ses instituteurs. Son âme ne fut pas un champ de glaces, champ stérile où vient expirer la lumière; elle se féconda sous le rayon qui le touchait : un suave printemps naquit de cette double influence.

Jean montra dès son bas âge beaucoup de pénétration et de sagacité. Il y joignait un excellent caractère, une élégance naturelle de gestes et de tournure, un goût décidé pour les arts (2). Hubert se fit sans doute une joie d'instruire un pareil élève, et celui-ci l'aima, le respecta toujours avec une sorte de vénération filiale. Ils peignirent ensemble jusqu'à la mort d'Hubert; plusieurs tableaux de Jean, où il a tracé l'image de ce guide chéri, le soin même de l'exécution et le sentiment qui l'anime, témoignent encore aujourd'hui de son affectueuse reconnaissance. Marguerite travaillait près d'eux, soit à orner des manuscrits, soit à répandre sur des panneaux la grâce de son cœur. Il eût été doux de les voir ainsi réunis, pendant un

(1) *De Viris illustribus;* cet ouvrage, composé en 1456, ne fut imprimé qu'en 1745, à Florence.

(2) Karel van Mander, t. Ier.

beau jour d'automne. Contemplé en imagination, ce groupe pieux et méditatif nous explique d'avance l'intime poésie que l'on admire dans quelques tableaux des Van Eyck, de leurs élèves et imitateurs.

On pourrait s'amuser à reconstruire par la pensée l'intérieur du logis où ils vivaient. En cherchant quelle forme de maison, quelle espèce de mobilier ils ont le plus souvent reproduits, on saurait d'une manière presque infaillible quels étaient ceux qui frappaient habituellement leur vue. Sans avoir fait cette minutieuse enquête, je puis dire que l'on remarque dans les salles, dans les ameublements dont leur pinceau fidèle traçait l'image, une propreté, une coquetterie, une poétique élégance, qui révèlent les soins d'une femme et sont dus vraisemblablement aux efforts ou à la surveillance de Marguerite. Ils nous mettent sous les yeux des chambres pittoresques, avec un lit régulièrement drapé, que couronne un dais à gouttières et qu'enveloppent de brillantes *custodes;* les poutrelles peintes et vernies rayent le plafond, une mosaïque de carreaux forme le sol; des vitres nombreuses, maintenues par un châssis de plomb, étoilent les fenêtres, qui sont munies de volets articulés, où rayonnent des clous polis. Un fauteuil en bois sculpté se dresse près du chevet, un prie-Dieu dans le même goût orne le devant de la pièce. Une petite fontaine de cuivre, luisante comme de l'or, y darde ses minces filets que reçoit une vasque très simple, ou encore des fleurs s'épanouissent au milieu d'une jardinière, qui n'est autre chose qu'un pot flamand. Tout respire l'aisance, l'ordre et le bien-être.

Aussitôt qu'Hubert van Eyck et, plus tard, son

frère Jean touchèrent des pinceaux, leur talent se fit jour. Bien avant qu'ils eussent à leur disposition un nouveau procédé de peinture, ils s'étaient déjà rendus célèbres. Ils avaient exécuté selon la vieille méthode une foule de tableaux, qui provoquèrent l'admiration et dans le pays même, et dans tous les royaumes où ils furent transportés (1). Leur génie était un don naturel qui charma le public, dès qu'ils eurent un moyen quelconque de le mettre en lumière. Quoiqu'ils dussent exécuter des œuvres séparées, ils travaillaient le plus souvent ensemble (2).

Les productions d'Hubert van Eyck respectées par le temps, productions peu nombreuses, mais capitales, certains ouvrages de son frère, comme le Christ de Berlin, prouvent que les traditions bysantines, conservées à Liége, eurent l'influence la plus vive sur leur talent. On remarque dans quelques-uns de leurs personnages une grandeur hiératique, une expression d'immobile dignité, une frappante analogie

(1) Le texte de Karel van Mander est positif et n'admet pas le plus léger doute : « Verkoos Joannes die stad Brugge tot zyne woning, en schilderde 'er veele stukken met lym en eiwitt op panneelen, die den room zyner konst in verscheiden landen, werwaard zyne werken gebragt werden, niet spaarzaam verspreidden. » Les expressions de Vasari sont également concluantes : « Avvenne in questi tempi che esercitandosi in essa in Fiandra Giovanni da Bruggia, pittore molto stimato in questi paesi per la buona pratica che egli in quel mestiero aveva acquistata, con le fatiche de suoi studii e con la frequente immaginazione che del continuo aveva di arrichire l'arte del dipingere, avvenne, dico, etc. »

(2) « Pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva e depingeva continuamente sopra le medesime opere con suo fratello. » Guichardin.

avec le style néogrec. Les lignes sculpturales des visages trahissent la même origine. Le genre d'architecture qu'ils affectionnent, les monuments qu'ils aiment à peindre, ont aussi une majesté sacerdotale, quelque chose de sombre et d'imposant. Leurs ombres fortes, leurs vigoureuses couleurs augmentent ce caractère de noblesse épique. Leur manière forme donc un parfait contraste avec la méthode allemande. On observe dans les œuvres de Cologne une physionomie toute différente, une pieuse sentimentalité, une douceur élégiaque, une autre couleur, un autre dessin. Il y a un abîme entre ces deux genres de conception, entre ces deux formes d'art. Au lieu d'amollir leurs contours, les Van Eyck les accusent avec une précision extrême; au lieu de chairs pâles, qui deviennent blanches dans les lumières, ils peignent des carnations vigoureuses, où domine un ton rouge de brique; ils mêlent à l'idéal, qui ne les abandonne jamais complétement, une observation très attentive et très fine de la nature, que ne pratiquait point l'école rhénane; leurs compositions, plus savantes et plus habiles, distancent de beaucoup les agencements naïfs et traditionnels des tableaux germaniques. Au style flamand du quatorzième siècle, tel que nous avons pu le décrire, ils ne se rattachent même que par un sentiment de réalisme.

Leur talent exceptionnel fixa les regards de leur suzerain, Jean de Bavière, oncle de Philippe le Bon, installé à dix-sept ans sur le siége épiscopal, en 1390. Malgré ce titre obtenu par lui, grâce à la puissante influence de sa maison, il avait toujours refusé d'entrer dans les ordres et menait une vie mondaine,

n'aimant que le plaisir, le luxe et les armes. Il nomma Jean son peintre et *varlet* de chambre, emploi vulgaire dont le moyen âge avait fait une dignité, comme de la plupart des fonctions domestiques. A quelle époque cette nomination eut-elle lieu? On l'ignore. Un texte découvert plus tard éclaircira peut-être cette question importante. Jusque-là nous n'avons pas même la ressource de hasarder une conjecture (1).

(1) C'est le début d'une pièce officielle, conservée dans les archives de Lille, où Philippe le Bon déclare attacher Jean à son service, qui nous apprend que le peintre illustre avait rempli les mêmes fonctions à la cour épiscopale. Nous rapporterons plus loin l'acte tout entier.

CHAPITRE IV

LES VAN EYCK

Imperfection des procédés pendant le moyen âge. — Description de l'ancienne méthode. — On en cherche une nouvelle dans toute l'Europe. — Efforts tentés pour parvenir au but. — Jean van Eyck se préoccupe vivement des mêmes idées. — Il invente la peinture à l'huile. — Faux système qui attribue cette découverte à Hubert. — Surprise et admiration qu'excite la nouvelle méthode. — Les deux frères l'appliquent en hommes de génie. — Paysages substitués aux fonds d'or. — Emploi de la perspective linéaire. — Peinture des fleurs. — Peinture des animaux. — Scènes de genre. — Tableaux allégoriques. — Portraits. — Nouveau procédé de peinture sur verre. — Synthèse de l'art néerlandais dans les productions des Van Eyck. — Touchante devise de Jean.

Si d'heureuses circonstances aplanissaient le chemin sous les pas des Van Eyck, s'ils ne rencontraient point d'obstacles au dehors, les frères laborieux en trouvaient un grand nombre dans l'imperfection des moyens techniques employés jusqu'alors par les

peintres. Ces moyens étaient réellement très bornés : on délayait les couleurs dans de l'eau, où on avait fait dissoudre soit de la gomme de cerisier, soit de la gomme de prunier ; puis on les appliquait sur des panneaux qui avaient reçu une impression à la colle (1). Le vermillon, la céruse et le carmin, ne se mêlant pas à la gomme, étaient seuls broyés avec du blanc d'œuf. Pour qu'il ne formât point des écailles, on le laissait d'abord pourrir. Par dessus la peinture, on étendait un vernis composé de gomme arabique et d'huile de lin bouillies ensemble (2). La colle de parchemin servait en outre à fixer les ors (3). Mais ce genre de peinture était peu solide : les couleurs, la plupart du temps, restaient pâles, et quoique les artistes en eussent peu à peu augmenté l'éclat, elles ne pouvaient soutenir la comparaison avec les teintes des objets naturels. On faisait aussi usage de l'huile de lin ; les tons étaient alors plus

(1) *Impression*, en termes de peinture, veut dire une préparation que l'on étend sur le bois ou sur la toile, avant d'y promener le pinceau.

(2) Ce vernis à l'huile, dont les couleurs étaient pénétrées, explique pourquoi les tableaux peints à la gomme trompent souvent les chimistes, sans tromper les connaisseurs. Il a même rendu certaines parties éclatantes et durables.

(3) Les artistes ne peignaient donc pas à la colle. Van Mander emploie mal à propos ce terme et a induit en erreur tous les historiens de l'art. La colle ne servait pas à délayer les couleurs : Theophilus Presbyter ne lui assigne pas une seule fois cet usage. Le *Guide de la Peinture*, si heureusement découvert en Grèce par M. Didron, ne le mentionne que dans un chapitre : encore dit-il de la mêler avec de l'eau forte et de la cire blanche. Les Orientaux connaissaient, du reste, un plus grand nombre de procédés que les Occidentaux.

vifs; malheureusement ce procédé exigeait une patience à toute épreuve, car chaque fois qu'on avait appliqué une couleur, on ne pouvait en superposer une autre, si la première n'était pas séchée; ce qui devenait d'une lenteur fastidieuse et eût glacé le plus ardent génie. Encore fallait-il que l'on pût exposer l'ouvrage aux rayons du soleil (1). Quelques artistes paraissent avoir employé une espèce de réchaud, nommé *bûche à ardoir*, qu'ils promenaient devant l'image, comme dans le procédé à l'encaustique (2). Puis, les fonds d'or, qui luisaient derrière les personnages groupés ou séparés, les nimbes métalliques environnant les têtes, semblaient découper les figures, leur communiquaient la raideur de la pierre, et fatiguaient les yeux de leur pompe inintelligente, monotone, sans proportion avec le coloris. Les deux artistes, mais surtout Jean, luttaient pleins d'impatience contre ces difficultés. Il leur semblait cruel de demeurer si inférieurs à la nature, quand ils eussent voulu l'éclipser par des tons magnifiques.

Cependant tous les peintres de l'Europe étaient las, comme eux, d'avoir à leur disposition de si faibles ressources. Tous ambitionnaient un nouveau

(1) Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus quæ sole siccari possunt, quia quotiescumque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, ni prior exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimis est. THEOPHILUS PRESBYTER : *Diversarum artium Schedula*, cap. XXVII. Voyez aussi un fragment d'Eraclius, dans l'ouvrage de Raspe, intitulé : *A critical Essay on Oil-painting*.

(2) Crowe et Cavalcaselle : *les Anciens Artistes flamands*, t. I[er], pag. 9.

procédé, qui leur permît d'obtenir plus d'éclat et de morbidesse, qui rendît leurs lignes plus fermes, leurs couleurs plus attrayantes, qui donnât moyen de les fondre harmonieusement, de ne pas les appliquer à la pointe du pinceau, car c'était ainsi que l'on travaillait. Un grand nombre avaient fait des expériences inutiles : Baldovinetti et Pesello multiplièrent leurs efforts avec une obstination glorieuse, mais ne réussirent pas mieux que les autres. Ils voulaient augmenter non seulement la splendeur, mais encore la solidité des images. Les peintres italiens s'étaient même réunis pour traiter cette question. Ailleurs le désir n'était pas moins vif : en Espagne, en France, au delà du Rhin, tous ceux qui reproduisaient la face humaine aspiraient à voir s'opérer dans la technique de l'art de grandes améliorations (1). L'honneur d'en reculer matériellement les bornes était réservé au pays pratique par excellence.

Jean, comme on le pense bien, s'occupait d'autant plus de la réforme universellement désirée qu'il savait la chimie. Un jour, ayant terminé un panneau qui lui avait demandé beaucoup de temps et de soins, mais dont il était d'ailleurs satisfait, il le vernit et l'exposa au soleil. Soit que la chaleur fût très grande, ou que les ais fussent mal joints, ou qu'il eût mal choisi le moment, les planches se désunirent et de larges crevasses sillonnèrent le tableau. Van Eyck, dans son chagrin, résolut de prévenir un second accident de la même espèce. La détrempe lui répugnait déjà; ce fut le tour du vernis qu'on em-

(1) Vasari : *Vita d'Antonello da Messina.*

ployait alors. Appelant à son aide les connaissances dont il était pourvu, il chercha s'il ne pourrait point composer un nouvel enduit, qui sécherait à l'ombre. Il essaya de plusieurs substances, pures ou mélangées. Ayant trouvé que l'huile de lin et l'huile de noix perdaient le plus promptement leur humidité, surtout quand on les avait fait bouillir, il y ajouta des essences, qui, par leur évaporation, accélérèrent encore ce résultat. Mais c'est le propre des âmes fortes que de rêver toujours le mieux. Il poursuivit donc ses tentatives et eut la joie d'agrandir ses découvertes. Il observa que les couleurs se délayaient très bien dans l'amalgame composé par lui, qu'elles en recevaient un éclat extraordinaire, s'étendaient, se maniaient plus facilement et bravaient les atteintes de l'eau : le vernis même cessait d'être utile ou, du moins, indispensable. Quelques épreuves lui donnèrent la certitude qu'il ne se trompait point ; il exécuta d'abord de petits ouvrages, puis de plus grands, et finit par jouir de son secret dans toute sa plénitude. Grâce à lui, un procédé tellement vicieux qu'on n'en faisait point usage était devenu un moyen admirable, unissant la promptitude à l'excellence.

On était alors en 1410. Jean van Eyck parcourait sa trentième année : à cet âge, l'esprit possède une grande force et y joint une souveraine indépendance. L'habitude ne l'a pas engourdi, ne l'a pas plongé dans un sommeil funeste ; au moindre obstacle, il s'irrite et s'impatiente. Les hommes supérieurs conçoivent presque toutes leurs idées fondamentales entre dix-huit et trente ans : ils passent le reste de leur existence à les approfondir, à les mettre en

œuvre, à les répandre autour d'eux et à former des adeptes. C'est au printemps que se nouent les fruits dont l'automne voit rougir la pulpe.

Karel van Mander, Vasari, Facius, Marchant, Van Vaernewyck, Sanderus et Opmeer déclarent Jean l'inventeur de la peinture à l'huile (1); aucun texte ancien ne parle dans un autre sens. MM. Liévin de Bast et Cornelissen ont voulu néanmoins arracher de son front cette glorieuse couronne, pour la transporter sur celle de son frère. Mais ils n'ont appuyé leur opinion que d'arguments frivoles. Hubert était l'aîné, disent-ils, et fut, selon toute apparence, le maître de Jean. Celui-ci nous a laissé un témoignage de la respectueuse admiration qu'il lui inspirait. Ce sont les vers latins écrits sous l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Jean y déclare son frère le plus grand peintre que l'on ait jamais vu (*major quo nemo repertus*), et ne se place qu'en seconde ligne (*arte secundus*). Quand même on prendrait cet éloge au pied de la lettre et qu'on n'y verrait point un signe de modestie, une affectueuse hyperbole, quel rapport la phrase a-t-elle avec le procédé nouveau? Elle n'y fait aucune allusion. Hubert van Eyck, après tout, aurait pu éclipser le talent de son cadet sans avoir rien inventé. Allons plus loin. S'il avait réellement découvert la peinture à l'huile, un frère tellement empressé à lui rendre justice, à l'élever au dessus de lui, ne l'aurait-il pas

(1) Voici le passage de Marchant : « Joannes Vaneichus summi nominis, qui primus oleo ex lini seminibus extuso cœpit picturæ colores Brugæ miscere ac perpetuare. » *Flandria descripta*, pag. 132 (Anvers, 1596, in-8°).

proclamé bien haut? Son silence sur ce point capital est une preuve négative d'une force peu ordinaire. En attendant une argumentation plus solide, laissons donc Jean van Eyck sur le fauteuil d'honneur où il siége depuis quatre cent cinquante ans (1).

Sans doute l'habile peintre ne dut pas s'occuper de ses recherches dans un isolement complet. Son frère et lui en causaient, selon toute apparence, avec cette vivacité, cette joie intime des hommes qui poursuivent un noble but et espèrent agrandir la science, reculer les bornes de l'art ou améliorer le sort des nations. Hubert lui donna probablement d'utiles avis. Mais là se borne la part qu'on peut lui attribuer. La gloire de la découverte appartient à Jean le chimiste (2).

Elle excita bientôt une surprise générale. On transporta de ses panneaux en France, en Allemagne, en Italie, et, dans la disposition où se trouvaient alors les artistes, ces ouvrages produisirent

(1) M. Liévin de Bast soutenait que « l'*invention* et le *perfectionnement* de la peinture à l'huile, ou, pour mieux dire, l'*application* de cette méthode aux tableaux *proprement* dits, avec ce succès complet qui l'a fait adopter par les artistes de toutes les écoles, doivent être attribués à l'aîné des frères » (*Messager des sciences et des arts*, année 1825, pag. 157). Depuis MM. Cornelissen et Liévin de Bast, une foule d'individus, en Belgique et ailleurs, ont repris cette thèse. M. Hotho lui a donné un développement énorme, dans son livre intitulé : *Die Malerschule Huberts van Eyck.* Mais avec ces continuelles hypothèses l'histoire perd toute valeur, se dissout en brouillard. De vagues conjectures ne peuvent infirmer des textes positifs.

(2) Non seulement on a fait d'inutiles efforts pour l'attribuer à Hubert van Eyck, mais on a voulu en dépouiller les deux frères. Les-

un effet merveilleux. On ne se lassait point de les regarder, on ne se lassait point d'en parler avec ses amis et connaissances. Jamais on n'avait rien vu de pareil, c'était le cas de le dire. Les frères avaient d'ailleurs habilement gardé leur secret (1); ils se renfermaient dans leur atelier, de manière à ce que personne ne fût témoin de leur travail. Une sorte de mystère les enveloppait donc, eux et leur invention. Tous les amateurs de l'Europe furent bientôt sur le qui-vive, les princes recherchèrent passionnément leurs tableaux. Le duc d'Urbin, Frédéric II, fit l'acquisition d'un de ces chefs-d'œuvre, qui représentait une salle de bain; Laurent de Médicis acheta un *Saint Jérôme* et d'autres pièces. Des marchands florentins envoyèrent de la Néerlande au roi de Naples un grand panneau, où se pressaient de nombreuses figures; tous les habitants du pays voulurent voir ce prodige. Les hommes du métier s'attroupaient devant les brillantes images; ils les flairaient et s'éton-

sing parut avoir cette intention, lorsqu'il publia le traité : *Vom Alter der Oelmalerei* (Braunschweig, 1774); Raspe marcha sur ses traces dans le livre qui a pour titre : *An Essay on oil-painting*. Beaucoup d'auteurs, que nous ne citerons point, prirent part à ce débat. Émeric David et M. Marie Guichard, dans la nouvelle édition de Théophile, me semblent avoir résolu le problème. Toutefois, leur solution n'est pas aussi originale qu'on pourrait le croire : si l'on avait bien lu l'ouvrage de Lessing, on l'aurait trouvée tout entière dans le cinquième paragraphe, pag. 36 et suiv.

(1) « Is bekend dat de beide gebroeders deze hunne uitvinding zorgvulding verborgen hielden, en zo wel te zamen, als een ieder van hun afzonderlyk, verscheiden stukken schilderden. » Karel van Mander, t. Ier, pag. 18.

naient de leur vive odeur, puis, rentrés chez eux, beaucoup essayaient d'obtenir les mêmes résultats : vains efforts qui échouaient l'un après l'autre (1).

Mais si le procédé lui-même éveillait l'admiration, l'usage qu'en faisaient les deux peintres n'excitait pas moins d'enthousiasme. Au raide éclat des fonds d'or, ils substituaient des perspectives pleines d'illusion. La nature s'y réfléchissait avec une telle vigueur que son image l'éclipsait elle-même. Ici l'on voyait une campagne, où se dressent de plantureuses collines, vêtues d'herbe et de mousse, couronnées tantôt de feuillages épais, tantôt de constructions féodales : un chemin y passe entre des rocs nus, mais doux à l'œil et finement exécutés; une rivière coule au milieu du paysage, sereine, limpide, bordée de fleurs; quelque ville gothique apparaît dans le lointain, et perce de ses clochers le velours bleu du ciel. L'artiste poussait l'exactitude jusqu'à rendre les sentiers presque invisibles qui traversent les champs, et longent ou coupent des voies plus fréquentées. Sur d'autres panneaux se déroulaient de magnifiques intérieurs : soit une église romane aux lourdes colonnes, étalant la broderie de ses chapiteaux, les cintres purement accusés de ses voûtes et l'ombre mystérieuse de ses grandes nefs; soit une cathédrale en arc-pointu, légère, svelte, diaphane, groupant ses minces colonnettes, ouvrant ses larges fenêtres, épanouissant l'orbe de ses rosaces, effilant ses ogives téméraires et laissant tomber de ses vitraux un jour mélancolique; soit une chambre opu-

(1) Vasari : *Vita d'Antonello da Messina*. Karel van Mander.

lente, qui fait rêver le bien-être, assoupit la lumière et verse dans l'âme du spectateur une profonde paix. Si la chimie avait rendu un service éminent au jeune Van Eyck, ses connaissances géométriques lui en rendaient un second : créateur pour la seconde fois, il trouvait les principes et révélait la magie de la perspective. Chose frappante et qui montre comme le flux de la civilisation, à une époque donnée, pousse tous les esprits vers les mêmes plages! Le désir, la nécessité de rendre les effets du lointain préoccupaient alors de nombreuses intelligences. Pietro della Francesca (1), Paolo Ucello (2), Léon Baptiste Alberti (3), contemporains des Van Eyck, songeaient à les reproduire et cherchaient une voie pour atteindre ce but. Vasari loue les perspectives au crayon du premier : il mentionne, du deuxième, une hutte vue à distance, qui excita vivement l'attention, parce qu'elle était dessinée d'après les lois de l'optique : mais il relève aussi dans leurs esquisses plusieurs fautes contre ces mêmes lois. Ils traitèrent, du reste, le sujet par écrit, mais leurs opuscules n'obtinrent pas les honneurs de l'impression. Léon Baptiste Alberti composa trois livres sur la peinture, dont la plus ancienne édition parut à Bâle en 1540. Ils ne devancèrent point toutefois le grand penseur du Nord : deux d'entre eux étaient à peine sortis de l'enfance, lorsqu'il abordait cette région inconnue;

(1) Né en 1398, mort en 1484.

(2) Né en 1389, mort en 1472.

(3) Né en 1398; on ne connaît pas la date précise de sa mort : de Feller la place vers l'année 1480.

Paolo Uccello lui-même avait quelques années de moins. La surprise extraordinaire que firent naître en Italie ses derniers plans, surprise attestée par Facius, montre d'ailleurs qu'ils y semblaient totalement neufs. L'homme venait de conquérir l'étendue: près de l'espace réel il pouvait déployer des espaces imaginaires, des espaces sans bornes, et entraîner la rêverie dans l'immensité.

Mais cette découverte n'était pas simple : elle en renfermait deux autres, comme nous l'avons vu; elle permit aux Van Eyck de créer le paysage et de retracer l'intérieur, soit des édifices religieux, soit des monuments civils et des demeures particulières.

Sur les gazons, sur les plates-bandes des jardins, au milieu des fraîches campagnes qu'ils aimaient à retracer, dans leurs beaux vases de cuivre, ils dessinèrent des fleurs élégantes, vraies comme la nature, idéales comme la poésie (1). L'œillet, la pensée, la marguerite, la violette, le mélilot d'or s'épanouirent sous leurs doigts ; le lis ouvrit ses blancs pétales pour décorer les *Annonciations;* les rosiers se chargèrent de touffes vermeilles pour couronner les groupes de l'*Agneau mystique*.

Entre les herbes, dans le feuillage de ces plantes gracieuses, Jean van Eyck peignit des animaux de toutes sortes : la pie, le merle, le rouge-gorge, le chardonneret, le paon majestueux, la vive alouette, le lièvre, le lapin, le cerf trottèrent, gambadèrent, voltigèrent au milieu de ses perspectives. Les oiseaux

(1) Voyez, entre autres preuves, le jardinet qui orne le n° 452, au Louvre.

de passage, emblèmes de l'espérance, y traversèrent l'azur du firmament, où le spectateur les suit d'un œil pensif. Les climats lointains fournirent même leur tribut à ces grandes solennités de la nature : la perruche frissonna entre les mains du Christ, sur les genoux de sa mère (1).

Ce n'était pas encore assez pour ce vaste génie. De même qu'il sentait la noblesse, la pureté des sujets chrétiens, il sentait le charme prosaïque des sujets vulgaires. Des hauteurs de l'inspiration il descendait peu à peu, comme un cygne qui reploie ses ailes, dans les vallées fécondes de l'existence commune. Enfant d'une région positive, il n'oubliait pas la vie habituelle. On admirait, au quinzième siècle, chez un cardinal Octavien, un tableau de genre assez hardi : on y voyait de très belles femmes, sortant du bain et toutes nues, sauf un léger voile qui cachait leur sexe; l'une d'elle, aperçue de face, était placée de manière que son dos se réfléchissait dans un miroir, en sorte qu'on ne perdait aucune de ses formes. Une lanterne éclairait la pièce et semblait vraiment lumineuse : outre les jeunes personnes, elle montrait une vieille femme en sueur, un chien qui lappait de l'eau. Une ouverture ménagée habilement laissait découvrir, dans les lueurs du soir, des montagnes, des bois, des villages, des forteresses, des hommes et des chevaux, si bien exécutés qu'ils paraissaient à une grande distance les uns des autres. Mais ce qu'on ne se lassait point d'examiner, c'était un miroir où tous ces objets se trouvaient réfléchis comme dans une glace véri-

(1) Dans le tableau commandé par le chanoine De Pala.

table (1). Jean avait aussi fait un paysage, au milieu duquel des paysans poursuivaient une loutre (2). Même lorsqu'il ne traitait point de semblables données, lorsqu'il exécutait et vivifiait un épisode religieux, les détails de ses fonds tenaient beaucoup du genre. Les formes, les circonstances de la vie journalière y sont reproduites avec le plus grand soin. Ce fut comme une révélation de la poésie intime.

Une espèce de travail bien différent, où l'homme oublie le réel et s'aventure dans les campagnes sans bornes du monde abstrait, l'allégorie, tenta le pinceau des Van Eyck. Leur ouvrage le plus étendu, la célèbre *Adoration de l'Agneau mystique*, n'est qu'un vaste symbole. Ils se firent une joie de le considérer, de l'exposer dans tous ses détails et dans toute sa profondeur. Les liens qui l'unissent à la Bible, à l'Évangile, aux questions religieuses et à la destinée humaine, sont indiqués l'un après l'autre. Les goûts emblématiques des deux chercheurs se révélèrent encore dans le *Triomphe de la loi nouvelle* sur la loi de Moïse, que possède le musée de la *Santa-Trinidad*, à Madrid. Plusieurs idées générales y sont mises en scène avec une frappante adresse et un talent de composition tout à fait original. Karel van Mander parle d'un tableau, où un jeune homme et une jeune

(1) Facius : *De Viris illustribus ;* j'ai commenté le passage en le traduisant. Une vieille copie de ce tableau se trouvait dans les magasins du musée de Dresde : elle avait une importance capitale, comme souvenir d'un morceau perdu. Malheureusement l'administration, la croyant dénuée d'intérêt, la fit vendre aux enchères, avec d'autres peintures, il y a quelques années : j'ignore ce qu'elle est devenue.

(2) Anonyme de Morelli.

fille se tendaient la main en signe d'alliance, et où la Fidélité les rapprochait pour les unir. Quoique ce chemin détourné ne soit guère favorable aux arts, qu'il éloigne de leur vrai but, les étonnants pionniers eurent du moins la gloire de l'ouvrir. Leur imagination puissante et naïve sut y cueillir une gerbe de fleurs singulières, mais éclatantes.

La figure humaine avait jusqu'alors été reproduite d'une manière défectueuse, quand il s'agissait d'en peindre les caractères individuels. On dessinait bien les lignes générales, les formes communes à toute l'espèce, mais les variétés accablaient, mettaient en défaut l'inexpérience de l'artiste. Les moyens étaient d'ailleurs si bornés, qu'on ne pouvait rendre les tons infinis de la chair. Aux Van Eyck est due la création du portrait. Avec leur procédé, ils imitèrent les nuances les plus vives, les teintes les plus légères, ils purent dégrader subtilement les couleurs. La perspective ne leur fut pas d'un moindre secours; ils en appliquèrent les principes à la face de l'homme, accusant d'une manière fort adroite les divers plans qu'on y remarque, les saillies, les biais et les cavités; leur pénétrante observation leur permit d'ailleurs de l'étudier sous tous les aspects, d'en saisir toutes les modifications. Leurs panneaux, pleins d'une admirable exactitude, réfléchirent les traits des princes et des bourgeois, comme une source immobile, qui dort dans l'ombre et le silence, au milieu d'une antique forêt. Les paysages des fonds augmentent la similitude. Le chanoine De Pala, Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, Nicolas de Maelbeke, Jean de Leeuw, Josse Vydt, Isabelle Borlunt, la femme de

Jean, son frère et lui-même brillent ainsi dans le miroir trouvé par leur génie.

L'art du peintre verrier eut aussi des obligations à cette illustre famille. Jusqu'alors on coloriait le verre dans la masse, et il fallait employer un morceau différent pour chaque teinte du vitrail. On multipliait donc les sinuosités du cadre métallique. Jean van Eyck empêcha la matière colorante de pénétrer toute l'épaisseur du verre; il sut l'arrêter, par un coup de feu dirigé à propos, avant qu'elle l'eût assombri d'outre en outre; elle atteignait la surface, mais épargnait le fond. Il creusait ensuite la première à l'émeril, jusqu'à la portion demeurée blanche; ce champ recevait un émail d'une autre nuance ou d'une autre couleur; on obtenait de la sorte des panneaux très étendus, sans avoir besoin de recourir aux châssis de plomb (1). Ces facilités nouvelles changèrent le goût et les habitudes des peintres verriers; aux mosaïques transparentes de l'âge antérieur succédèrent les tableaux diaphanes, comme ceux de Tournai, de Cologne et de Sainte-Gudule. Le Limbourgeois fit une révolution complète.

Telles furent les découvertes de cet homme prodigieux, et son frère doit être associé à l'honneur du plus grand nombre; car si Jean trouva seul deux procédés nouveaux, Hubert le seconda dans tout le reste et lui montra la route en maint endroit, puisqu'il l'avait explorée avant lui. La peinture à l'huile, la perspective, le paysage, les intérieurs, les ani-

(1) Leviel : *Histoire de la Peinture sur verre;* Alexandre Lenoir : *Nouvelles observations sur la peinture sur verre* (Paris, 1821).

maux, les fleurs, les scènes de genre, l'allégorie, le portrait et l'art du verrier occupèrent donc tour à tour leur esprit. Ces ressources et ces formes acquirent seulement alors une haute valeur; ils les introduisirent dans le domaine absolu de l'art, où ne pénètrent ni la complaisance ni les jugements relatifs. Ils changèrent en vérités puissantes d'imparfaites ébauches, en méthodes précieuses d'inutiles moyens. Ils ont parcouru toutes les voies où ont marché plus tard les peintres flamands; ceux-ci ont été des hommes spéciaux : l'un a colorié des paysages, l'autre des intérieurs, le troisième des tableaux de genre, des portraits, le dernier des fleurs, des animaux, des scènes religieuses; chacun a fait son choix, la division du travail a été appliquée à la peinture. Les Van Eyck, leurs maîtres et leurs précurseurs, n'ont rien divisé; ils conduisirent de front les talents, les essais les moins pareils; lançant dans la carrière ce noble attelage, ils le stimulèrent d'une façon égale et le tinrent réuni d'une main toujours ferme, toujours habile. En eux nous apparaît la synthèse de l'art des Pays-Bas : un rayon divin tombe de leur lumineuse couronne sur le front de tous leurs héritiers. Ce qu'Homère fut pour la Grèce, le couple merveilleux l'a été pour la Néerlande; les peintres flamands leur durent l'inspiration, comme les poètes antiques l'allaient chercher dans les récits de l'aveugle immortel. Jean van Eyck spécialement fut une des plus grandes intelligences que Dieu ait armées de sa force créatrice; on peut même dire que, parmi les initiateurs à l'amour du beau, il n'en est pas un seul auquel des renseignements positifs et des preuves matérielles

permettent d'attribuer un nombre égal de découvertes. Dans l'empire des beaux-arts il règne donc, jusqu'à nouvel ordre, sur le trône glorieux de l'invention.

« Ses ébauches, dit Karel van Mander, étaient plus fermes et plus belles que les tableaux achevés des autres peintres, et je me rappelle avoir vu chez mon maître Lucas de Heere une esquisse de sa main, un portrait de femme, derrière laquelle se déployait un paysage, morceau peint avec une netteté, une harmonie extraordinaires. »

Qui le croirait cependant? Monté si haut, parvenu si loin, après avoir si fort agrandi l'horizon de la peinture, après avoir développé son talent au delà de toutes les bornes connues, il se trouvait lui-même trop faible pour sa tâche! Plein de cette aspiration illimitée, qui emporte le génie dans les espaces, comme l'oiseau Roc emportait Sindbad le voyageur, il discernait au loin des régions splendides qu'il n'espérait pas atteindre : ses couleurs étaient sans doute brillantes, ses lignes nettes, ses fonds charmants, son pinceau véridique, mais il ambitionnait, il rêvait bien autre chose! Au fond de son intelligence rayonnaient de plus merveilleux tableaux : là, les formes paraissaient exquises, les teintes lumineuses comme dans la nature, les campagnes fraîches et vivantes; le soleil portait un diadème de flamme, la rosée tremblait sur les feuilles, l'herbe croissait et verdoyait, les fleurs entr'ouvraient leurs douces corolles ou penchaient leurs têtes languissantes. Que devenaient les panneaux près de ces magiques visions? Ils semblaient ternes, froids, insipides. L'artiste

écrivait donc au bas de la peinture, sur le cadre même qui l'environnait : *Als ikh kan*, COMME JE PUIS, selon mes forces (1). Mots touchants, devise noble et candide, où se manifestaient la conscience ingénue du peintre et la grandeur qui lui faisait dominer ses propres ouvrages! Signe d'une époque de foi, d'amour et de calme intellectuel! Souvenir d'un enthousiasme qui remplissait le cœur de l'artiste et que bien peu d'hommes possèdent maintenant!

(1) Cette devise se trouve sur presque tous les tableaux signés du grand peintre, qui existent encore. Nous la mentionnerons au fur et à mesure que nous nous occuperons de ces ouvrages. L'artiste l'a orthographiée d'une manière bizarre, au surplus, et écrite en lettres grecques, dont il ne connaissait pas très bien la valeur, ce qui a rendu l'interprétation difficile. On y a d'abord cherché en vain une phrase hellénique. M. Mertens, le bibliothécaire d'Anvers, y reconnut le premier des termes flamands; M. Wappers, le grand peintre, fit la même observation. Passavant et Rathgeber ont adopté leur explication, mais sans y attacher l'importance qu'elle mérite. On a trouvé la même légende sur un tableau allemand de la galerie de Vienne, qui a pour signature D. PFENNING. 1449. Les imitateurs de Jean n'ignoraient donc point sa devise et s'en emparèrent comme de ses procédés.

CHAPITRE V

LES VAN EYCK

On dédaigne la vieille méthode. — Gardant le secret, les Van Eyck ne font part de leur procédé qu'à un seul individu. — Le plus ancien tableau à l'huile qui porte une date. — Il est de Pierre Christophsen. — Pourquoi les Van Eyck ont-ils choisi cet élève? — Il était d'une remarquable sottise et ne pouvait leur porter ombrage. — Platitude, niaiserie, vulgarité choquante de ses types, de ses expressions et de ses compositions. — Les deux frères travaillaient presque toujours ensemble. — Œuvres qu'ils ont exécutées en commun. — Admirable triptyque de Dresde. — *Le Jugement dernier* de Beaune. — Celui de Dantzig. — *Le Triomphe de la loi nouvelle*, à Madrid.

L'effet produit par l'invention de la peinture à l'huile, dans le pays même, fut si grand que l'on dédaigna l'ancienne méthode et qu'on imposa aux dessinateurs l'obligation d'employer la nouvelle. Les archives de Gand contiennent une pièce de l'année 1419, qui met cette circonstance hors de doute : c'est un accord fait entre le trésorier de la ville et les francs

peintres (*vrie schilders*) Guillaume van Axpoele et Jean Martens, pour restaurer *en bonnes couleurs à l'huile*, *sans mélange de substances corrosives*, plusieurs morceaux très anciens, qui ornaient l'hôtel de ville (1). Le but de ce contrat et les termes de la rédaction nous apprennent deux faits importants : ils prouvent d'abord que la ville de Gand possédait alors d'anciennes peintures sur panneau, et ensuite que dans les tentatives faites pour trouver le procédé des Van Eyck, on avait essayé de nombreux amalgames et employé même des *substances corrosives*, dont l'effet malencontreux n'avait pas tardé à se produire. Un acte postérieur, de l'année 1434, atteste qu'un nommé Saladin de Scoenere prit l'engagement de peindre *à l'huile* le retable de la chapelle des Frères-Mineurs, dans la même cité (2). Il ne s'agissait pas d'enluminer des statues et des moulures, comme on pourrait le croire. Le premier accord mentionne, il est vrai, une opération de ce genre, mais il porte, en outre, que l'artiste reproduira sur les vieux panneaux, sans changer les formes des personnages, *le comte Louis*, *les bourgeois avec leurs armes et tous ceux qui les suivent;* par ces termes se trouve bien denotée une peinture proprement dite, une image. La deuxième convention est plus explicite encore : Saladin y promet, non seulement de colorier la menui-

(1) Archives de Gand, registre de l'année 1419, pag. 95. Voyez aussi l'ouvrage du chevalier Dierickx : *Mémoires sur la ville de Gand*, où l'on trouve l'acte imprimé en entier, t. II, pag. 73, et le *Messager des sciences et des arts*, année 1824, pag. 133 et 134.

(2) *Mémoires sur la ville de Gand*, t. II, pag. 255.

serie et les sculptures en bois d'un autel, mais de tracer, sur la face intérieure des volets, *la naissance et la mort de la Vierge;* à l'extérieur, deux sujets en grisaille, dont il abandonne le choix au goût du contractant (1). Il ajoute qu'il représentera en bonnes couleurs à l'huile *et sur toile*, un Christ avec quatre figures. Peut-être Saladin employa-t-il le procédé des Van Eyck; mais Guillaume Van Axpoele et Jean Martens eurent vraisemblablement recours à la manière gothique; les frères ingénieux n'avaient pas encore divulgué leur secret (2).

Ils semblent ne l'avoir communiqué d'abord qu'à un seul individu. Le musée de Francfort possède un tableau qui représente la Vierge tenant son fils sur ses genoux; elle est assise sous un dais porté par des colonnettes en cristal, dont les draperies sont brodées en fil d'or : deux prophètes sculptés ornent le haut du trône, Adam et Ève forment saillie plus bas. Saint Jérôme, un livre à la main, dans une grave et belle attidude, occupe la gauche de Marie :

(1) Il est bon de noter ici l'extrême ressemblance que devait offrir avec les triptyques de Dijon, comme structure et agencement décoratif, le retable dont Saladin acheva l'ornementation.

(2) La méthode que Théophile décrit était d'un usage habituel en Flandre, mais ne servait guère qu'à la peinture en bâtiments et à enluminer les statues : M. Scourion, autrefois secrétaire de la régence de Bruges, a trouvé dans les comptes de la ville, années 1351-1352, fol. 108, une note d'où il résulte qu'un peintre nommé Jean van der Leye entreprit de décorer, avec de l'or, de l'argent et toutes sortes de *couleurs à l'huile*, la chapelle de la maison située à Dam et appartenant à la commune de Bruges. Dans ses *Recherches sur les Peintres gantois*, M. Edmond de Busscher a prouvé par une foule de pièces que l'on faisait aussi, à Gand, un emploi continuel du vieux procédé.

de l'autre côté, saint François, armé d'un crucifix à manche de cristal, regarde avec tendresse le noble enfant. Derrière lui, la porte de la chambre est ouverte et l'on aperçoit un paysage. Ce tableau à l'huile, sur bois, porte l'inscription suivante :

† PETRUS. XPR. ME. FECIT. 1417.

Pierre Christophorus m'a fait en 1417.

C'est le plus ancien ouvrage connu, exécuté suivant la méthode nouvelle. Fait bizarre! aucun morceau peint par les Van Eyck de 1410 à 1420 ne semble nous être demeuré; un seul travail authentique de cette période brave les siècles : il doit son existence aux efforts d'un élève (1)!

Cet artiste, qui signa toujours Christophorus, que les Italiens nomment *Pietro Crista*, paraît s'être appelé Christophsen. Pourquoi obtint-il la faveur de connaître avant tout autre l'important procédé? Trois tableaux de Berlin nous l'apprennent. Les

(1) Ce panneau décorait autrefois le cabinet de M. Aders, à Londres; il fut acheté par le critique Passavant, et orne depuis peu le musée Stœdel. Un coup de pinceau avait masqué la signature : on enleva la couleur et on aperçut l'inscription. Lorsque je visitai la galerie de Francfort, la Vierge de Christophsen n'était pas encore installée, de sorte que je ne pus la voir; mais je trouve dans les notes et additions au livre de MM. Crowe et Cavalcaselle le passage qui suit : « Nous avons soigneusement examiné ce tableau et son inscription : il y a bien 1417, sans aucun doute possible; nous n'avons pas non plus trouvé la moindre trace d'altération du chiffre : l'inscription nous a paru nette, claire, intacte. »

deux premiers forment un diptyque, au bas duquel court l'inscription suivante : PETRUS XPR. ME FECIT ANNO DOMINI 1452, une moitié de la phrase occupant un des panneaux et la seconde moitié le panneau voisin. Le morceau de gauche représente l'*Annonciation* et la *Naissance du Christ;* le morceau de droite, le *Jugement dernier*. Ils prouvent que si l'auteur était un bon coloriste, habile à manier le pinceau et à rendre les accessoires, la nature lui avait refusé tout autre mérite. Jamais on n'a composé d'une si triste manière, jamais on n'a si platement figuré l'espèce humaine. Ses types de visages sont à peine vrais, tant ils manquent de détails, et beaucoup ressemblent à des têtes de poupées. L'observation était cependant l'unique terrain où Christophsen pût glaner quelques motifs, trouver quelques ressources, l'idéal étant pour lui un domaine inaccessible; et, de fait, il cherchait à reproduire la nature. Mais quelle nature, bon Dieu! Quels modèles il choisissait! Tous ses personnages sont la sottise et la trivialité mêmes. Nulle part je n'ai vu des traits aussi vulgaires, des expressions aussi niaises, des regards aussi ternes et aussi prosaïques. Pierre Christophsen était indubitablement un homme d'une nature commune, un philistin, un bourgeois à la plus haute puissance, et il réflétait son esprit, ses goûts, son caractère dans ses images. Elles semblent exhaler un parfum de loge ou d'arrière-boutique. Les agencements sont dignes du reste. Dans le *Jugement dernier*, par exemple, on voit en haut de la composition un Messie hébété, à sa droite et à sa gauche, les bienheureux assis sur des bancs et formant deux

lignes d'idiots; leurs pieds dessinent un trapèze, au milieu duquel se trouve encadré saint Michel, combinaison d'une prodigieuse ineptie. L'archange a, d'ailleurs, une tête de bélître, où l'on sent que doivent fourmiller toutes sortes d'idées absurdes, fausses, étroites et malencontreuses. Pierre Christophsen évidemment ne cherchait, n'aimait et ne copiait que le rebut de l'humanité. La couleur est vive et forte, mais âpre, dure, sans demi-teintes, sans transitions. Dans le morceau où la Vierge reçoit le divin message, d'une autre part, la chambre, le lit, les murs, le vase plein de fleurs, la robe de la prédestinée, le paysage que l'on découvre par la fenêtre, sont très bien exécutés. Pierre était un homme sans imagination, mais laborieux et adroit de ses mains.

Le portrait de la nièce du fameux Talbot, conservé aussi à Berlin, offre exactement les mêmes caractères. C'est une sorte de tête chinoise, ajustée d'une façon détestable. Le buste choque l'esprit et les yeux par sa raideur, par ses proportions difformes. On ne croirait pas voir une femme, mais une maquette, avec des bras de poupée, des bras minces, sans articulations, que des ficelles pourraient seules mettre en mouvement. La figure exprime une imbécillité parfaite. J'aime à croire que la jeune personne avait une physionomie plus intelligente, que le peintre a réfléchi sur ses traits sa propre nullité. La couleur, ici encore, est vive et solide, d'une pâte excellente, appliquée avec beaucoup de soin.

Les mérites et les défauts qui distinguent ces trois ouvrages expliquent le choix des Van Eyck. Ils

étaient, l'un et l'autre, doués d'une grande finesse. Les portraits d'Hubert attestent un esprit observateur, solide et réfléchi; les mystérieux services que Philippe le Bon demandait à Jean prouvent sa confiance dans l'adresse du grand coloriste. Ayant besoin d'un aide, ils jetèrent les yeux sur un jeune homme qui pouvait les seconder matériellement, qui ne pouvait leur porter ombrage et devenir leur rival. Ils l'employèrent à exécuter sur leurs panneaux certains accessoires. Un de leurs chefs-d'œuvre, qui orne la galerie de Dresde, le prouve péremptoirement. Les images internes du triptyque sont d'une beauté merveilleuse; on ferme les volets, et on demeure surpris, déconcerté : on a devant les yeux une *Annonciation* en grisaille, avec des personnages stupides, imitant des statues. Les costumes trop volumineux, à plis brisés, sont d'une lourdeur accablante et forment des lignes malheureuses; les têtes ont une expression triviale et sotte. Quoique ces figures soient très bien peintes, en tant que procédé matériel, on ne peut les attribuer ni à l'un ni à l'autre des Van Eyck. Leur laideur inintelligente équivaut à une signature et dénonce la main de Pierre Christophsen. Ayant déployé tout leur génie sur les faces les mieux protégées, les plus importantes, les deux artistes supérieurs abandonnèrent à leur famulus le dehors, le travail accessoire, la partie la plus exposée aux ravages du temps et de l'atmosphère.

Suivant une opinion généralement admise, il ne resterait aucun tableau des frères Van Eyck antérieur à l'année 1420; depuis cette date, au contraire, nous possédons maint ouvrage authentique de leur

pinceau, d'abord le fameux retable de Gand, auquel travaillèrent les deux peintres, et ensuite tous les panneaux que le plus jeune a marqué de son nom et de sa devise, puis d'autres ouvrages qu'il n'a point signés, ou dont la signature a disparu. Telle est la donnée commune. Mais je ne partage nullement cette manière de voir. Quatre morceaux d'une importance capitale, exécutés en collaboration par le couple illustre, me semblent avoir précédé l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Guichardin et Karel van Mander nous apprennent qu'ils travaillaient la plupart du temps ensemble, et, d'un autre côté, un seul disciple avait obtenu communication de leur secret. Ils purent donc juger parfaitement inutile de signer leurs tableaux jusqu'au moment où Hubert entreprit le polyptyque de Saint-Bavon, comme ils purent exiger que Pierre Christophsen mît son nom sur les tristes images qu'il s'avisait de confectionner tout seul. Quant à eux, leur procédé magnifique, enveloppé encore de mystère, et la beauté de leurs travaux les désignaient assez aux connaisseurs. Mais, en 1420, Hubert commençant un retable énorme, le labeur commun cessant d'une manière officielle et pour longtemps, il n'est pas téméraire de supposer que Jean van Eyck ait, depuis lors, désiré inscrire un titre d'origine sur les panneaux qu'il historiait sans aucune aide.

La première œuvre qui me semble due aux efforts réunis des Van Eyck, est le triptyque de Dresde. Le tableau central figure la Vierge dans une splendide église romane; l'aile gauche, saint Michel et le donateur; l'aile droite, sainte Catherine seule; la femme

du commettant, qui devait s'appeler Catherine, était morte sans doute, et les artistes n'ont pu faire son portrait. Marie occupe la grande nef et les autres personnages les bas-côtés.

La fille de David est assise sous un dais de brocart vert, composé, arrangé avec un goût exquis, et porte un vaste manteau rouge, dont la nuance merveilleuse produit sur le brocart un effet splendide. La mère du Sauveur a un très joli type, et des flots de cheveux blonds roulent sur ses épaules; le petit Emmanuel offre aussi au spectateur des traits élégants, une mine spirituelle et gracieuse. Catherine, avec ses cheveux roux, crêpés, touffus, d'un volume énorme, rappelle beaucoup la sainte Barbe en grisaille que possède le musée d'Anvers. Elle lit dans un livre qu'elle porte de la main gauche, et tient de la droite le glaive dont on lui a tranché la tête. Son costume le cède peu à celui de la Vierge, car une magnifique robe bleue, bordée d'hermine, enveloppe son corps et traîne à ses pieds. Le donateur paraît être un homme de trente-six à trente-huit ans; ses cheveux noirs, coupés sur une seule ligne autour de la tête, lui forment une espèce de calotte. J'ai longtemps regardé ce personnage aux yeux gris, à la robe couleur d'olive, mort depuis tant d'années! Quel était ce Michel assez opulent et assez bien avisé pour commander aux Van Eyck un chef-d'œuvre, pour y faire tracer son image? Comme il serait curieux de connaître ses rapports avec les grands peintres! Quelques fragments de leurs conversations jetteraient sur l'histoire de l'art dans les Pays-Bas une lumière inappréciable.

Son patron, saint Michel, qui porte une armure dorée, constellée de pierreries, peinte avec un soin prodigieux, semble être le portrait d'un bon jeune homme de l'époque, jeune homme aux cheveux roux et bouclés, sincère, honnête, obligeant, type contraire à la nature de ses fonctions vengeresses. Il faut une organisation toute différente pour lutter contre le crime et pour le châtier. Loin de précipiter dans l'abîme les anges pervers, ce naïf champion y aurait été précipité par eux. Le contraste de son rôle et de sa physionomie décèle l'ingénuité de l'époque. Tous ces personnages ont les mains d'une extrême petitesse, qui confirme une de mes observations sur la race néerlandaise.

Le monument bysantin, où ils sont rangés d'une manière symétrique, est une merveille comme peinture d'intérieur. A aucune époque on n'a fait mieux. Les Van Eyck ont eu pour le style roman un goût particulier; non seulement ils lui donnaient la préférence, mais ils l'avaient étudié jusque dans ses moindres détails. Les chapiteaux de l'église où trône la Vierge, par exemple, sont traités avec un soin minutieux : on en distingue les personnages, les animaux et les chevrons entrelacés, comme dans un édifice réel. Ajoutons que ces chapiteaux, d'une élégance et d'une richesse peu communes, appartiennent à la plus belle époque de l'art roman.

Sur les abaques de la grande nef, s'appuient des consoles, où l'on voit deux rangées de statues, qui causent une extrême surprise. Elles figurent les douze apôtres, drapés dans des manteaux antiques, dessinés avec une noblesse admirable; les drape-

ries sont du style le plus pur et le plus majestueux. Par l'élévation du caractère, elles éclipsent tout le reste du tableau. Quels modèles les ont inspirées aux Van Eyck? Les deux frères avaient-ils admiré des statuettes analogues sur un manuscrit bysantin? Les volumes décorés d'enluminures devaient être alors plus nombreux que de nos jours. Les belles sculptures gothiques du treizième et du quatorzième siècles, comme en offrent le portail de Strasbourg, l'atrium de Fribourg en Brisgau, les cathédrales de Reims, de Paris et de Chartres, leur ont-elles servi de types? Mais les douze apôtres peints en camaieu ont une bien autre tournure encore et une bien autre grandeur. Peut-être sont-elles la copie d'une œuvre imposante, sculptée par Hennequin de Liége, ou par Claes Sluter, si renommés tous deux pendant le quatorzième siècle; peut-être les originaux décoraient-ils une église de la métropole cléricale, ou la Chartreuse de Dijon. Un fait spécial autorise à le supposer : quoique l'édifice peint sur le tableau soit de style roman, les statuettes sont couronnées de dais gothiques. Pourquoi cette violente disparate? Il semble que les deux frères, ayant trouvé quelque part ces modèles merveilleux, n'ont osé y rien changer, en ont respecté jusqu'aux accessoires.

Les collatéraux, sur le triptyque, ne sont pas moins bien exécutés que la grande nef. Le monument fait illusion. Les baies inférieures sont garnies de vitres rondes, vertes, bombées; les fenêtres supérieures, de vitraux décoratifs, sans personnages. Une arcature en tiers-point court sur les murailles, le long du stylobate. Avec les dais, que nous remar-

quions tout à l'heure, c'est la seule forme gothique dessinée dans le monument, qui respire la gravité mélancolique du premier style chrétien. A droite, derrière sainte Catherine, on aperçoit un paysage microscopique, par un panneau de fenêtre ouvert; examiné à la loupe, il est d'une prodigieuse netteté; ainsi qu'un grand nombre de perspectives, qui agrandissent les fonds des Van Eyck, il aboutit à des montagnes neigeuses.

Ce triptyque doit assurément compter parmi les principaux titres de gloire que les Van Eyck aient laissés derrière eux, comme le soleil, en se couchant, laisse dans le ciel des traînées de pourpre et d'or. Les types élégants des femmes, leurs ajustements coquets, la richesse des accessoires, la beauté de la couleur et les nuances délicates de la lumière dénotent une recherche idéale, mêlent un sentiment noble et poétique à une observation fidèle. Par un bonheur bien mérité, l'œuvre est d'ailleurs dans un état de conservation parfaite.

L'extérieur des ailes, comme nous l'avons dit, cause un étonnement peu agréable. Elles sont très bien peintes, très soigneusement exécutées; mais la sottise de Pierre Christophsen a hébété les figures, alourdi, tordu, fractionné les draperies (1).

(1) A l'intérieur, autour de l'aile gauche, se trouve l'inscription suivante, écrite en lettres onciales :

Hic est archangelus princeps militie angelorum,
Cujus honor præstat beneficia populorum,
Omnes perducit ad regna celorum.
Hic Archangelus Michael Dei nuntius
De animabus justis. Gratia Dei ille victor
In celis resedit. A. (Angelus) pacis. †

Que ce travail soit l'œuvre collective des deux frères, quiconque voudra l'examiner attentivement, quiconque voudra réfléchir, en sera convaincu. D'abord il a de très faibles dimensions, et la peinture moderne étant née de la miniature, la progression méthodique de l'esprit humain donne lieu de croire que les images les moins étendues sont les plus anciennes; les dimensions des tableaux, dans les Pays-Bas, ont toujours été en se développant, jusqu'à l'école de Rubens, où les personnages ont égalé, quelquefois surpassé les proportions de la nature. Le triptyque de Dresde, si merveilleusement fini, doit donc être classé parmi les premières œuvres que l'on exécuta dans l'atelier des Van Eyck, après la découverte

Une autre inscription est disposée de la même manière sur l'aile droite :

Virgo prudens anelavit ad sedem sideream,
Ubi locum preparavit, linquens orbis aream,
Granum sibi reservavit, ventilando paleam.
Disciplinis est imbuta puella celestibus,
Nuda nudum est secuta certis Xristum passibus
Dum muadanis est exula † I∴

Une troisième inscription encadre l'image centrale :

Hec est speciosior sole, super omnem stellarum dispositionem; luci comparata invenitur prior; candor est enim lucis eterne, ut speculum sine macula Dei majestatis. Ego quasi vitis fructificavi suavitatem odoris et flores mei fructus honoris et honestatis. Ego MR (mater) pulchre dilectionis et timoris et magnitudinis et sancte spei.

Beaucoup d'abréviations rendent ces légendes très difficiles à lire; M. Julius Hübner, qui les avait copiées avec une patiente exactitude, m'a épargné la peine de les déchiffrer. La troisième est composée de phrases empruntées au livre de la Sagesse et à l'Ecclésiaste.

Sur le lambel que tient le Christ enfant, on lit ces mots : « Discite a me quia mitis sum et humilis corde. »

de la peinture à l'huile, quand ils furent bien maîtres de leur procédé. Quelques parties révèlent un sentiment de noblesse ou de grâce idéale que ne manifeste aucune production isolée de Jean. Les statues des apôtres, si on les copiait en les agrandissant, auraient toute la majesté des meilleures statues grecques et romaines. La Vierge et l'Enfant Jésus sont d'une beauté délicate, fort étrangère au goût et à l'esprit du frère puîné. Le choix exquis, l'élégance des ajustements et des accessoires inspirent la même réflexion. Enfin, il y a dans l'austère édifice, dans l'ensemble du travail, une poésie élevée qui dépasse la sphère intellectuelle du jeune maître. Saint Michel et sainte Catherine portent, au contraire, l'empreinte évidente de son naturalisme. Van Mander et Guichardin nous apprenant que les deux frères travaillaient sur les mêmes panneaux, comme on le sait déjà, les caractères de ce retable autorisent à le croire simultanément exécuté par ces gémeaux de l'art néerlandais. Le tableau central doit avoir été peint surtout par Hubert; les ailes reportent la pensée vers Jean van Eyck (1).

Un tableau qui a la plus grande analogie avec celui-là et qui doit être du même temps, orne le château de Burleigh-House, dans le Northamptonshire, appartenant au marquis d'Exeter. Il est d'une extrême petitesse, puisqu'il a 16 centimètres 1/2 seulement

(1) Un élève de M. Julius Hübner, à Dresde, a fait de ce triptyque une copie admirable, qui lui fut achetée cinq cents thalers par l'œuvre de la cathédrale de Cologne. Je pense que le gouvernement belge pourrait l'obtenir de la société à un prix raisonnable.

de hauteur, et 15 1/2 de largeur. Que l'on coupe dans une feuille de papier un morceau de cette étendue, on sera étonné de ses faibles dimensions. Eh bien, cette surface minime offre au spectateur une multitude d'objets.

Le lieu où se tiennent les personnages est une église romane, ou, pour mieux dire, une espèce d'atrium, avec des arcades vides, qui laissent apercevoir la campagne. Au dessus des arcades brillent des croisées à vitraux, comme dans un monument fermé; devant ces fenêtres, un dais, composé d'une étoffe légère et transparente, abrite la Vierge debout, à droite du spectateur, portant son fils dans ses bras avec un air de profonde tendresse. Un manteau rouge bordé d'une simple ligne d'or et une tunique bleue forment les pièces principales de son costume. Un diadème de perles maintient ses cheveux, qui descendent à flots ondoyants et baignent ses épaules. Marie, se détache sur la perspective lointaine de la façon la plus admirable. Jésus, tenant un globe de cristal dans sa main gauche, bénit de la droite avec deux doigts levés, deux doigts charmants, un moine agenouillé devant lui. Ce chartreux, à la figure paisible et grave, joint les mains d'un air de piété profonde : il est désigné, recommandé au Fils de Dieu par sainte Barbe, placée debout derrière lui et posant sur son épaule sa main droite qui tient une palme, sa main gauche sur la fameuse tour devenue son emblème. Le moine porte la robe blanche de son ordre, avec le capuchon rabattu; sainte Barbe, une tunique violette et un large manteau d'un vert foncé; un bandeau de perles retient, écarte ses cheveux,

dégageant son front et même tout son visage. Ils paraissent être venus l'un et l'autre par une arcade qui s'ouvre derrière la sainte : une abondante lumière, affluant de la campagne, les éclaire tous deux et inonde le pavé du temple, formé de pierres quadrilatérales, où sont incrustés des ornements de couleur.

Avec quel art exquis le peintre a su poser, grouper ces quatre personnages! La Vierge et sainte Barbe ont une attitude gracieuse, le donateur un maintien noble et sévère. Les deux têtes de femmes, charmantes de forme et d'expression, ressemblent aux vierges martyres, qui, des palmes dans les mains, viennent adorer l'*Agneau mystique* sur le tableau de Gand (1). Le religieux est un admirable portrait, plein de naturel et de dignité, où l'ensemble et les détails ont la même perfection. Tout à l'heure nous avons signalé dans le panneau de Dresde la beauté de l'Enfant Jésus : l'œuvre du marquis d'Exeter, qui le rappelle à tant d'autres égards, lui ressemble encore sur ce point. La tête du petit Emmanuel est charmante; elle unit à la beauté des traits la douceur et la noblesse de l'expression, sans attribuer au fils de Marie un sérieux hyperbolique, une précoce virilité. Le torse est large et robuste, mais les membres grêles, les attaches maladroites décèlent l'inexpérience d'une époque primitive.

Une autre similitude avec le tableau de Dresde consiste dans l'extrême petitesse des mains ; les doigts sont même un peu courts. Cette particularité distingue non seulement les mains de la Vierge et

(1) Voyez plus loin la description de cette œuvre capitale.

de sainte Barbe, mais celles du donateur, qui doivent avoir été peintes d'après nature. Leur forme équivaut à une attestation d'origine flamande.

Derrière les personnages, on découvre un magnifique panorama. L'arche centrale laisse apercevoir une ville où se pressent une multitude de maisons, où contrastent le bleu et le rouge des toitures. Une large rue et un canal, dont les bords sont plantés d'arbres, la divisent en deux parties, et une foule d'habitants y circulent. A une des extrémités se dresse une église et s'allonge un pont-levis abaissé sur le canal, dont les eaux reflètent les passants qui le franchissent. Des rameurs y font légèrement glisser une petite barque. Cette route liquide se perd dans le lointain. La cité microscopique est bâtie au milieu d'une plaine ondulée de collines verdoyantes.

L'arcade ouverte près de sainte Barbe laisse voir un autre paysage, ou, pour mieux dire, le complément du premier. Des fraisiers couvrent le premier plan, mais, par delà, on peut examiner à la loupe un faubourg de la ville. On y distingue une place publique, une croix, d'innombrables maisons et des boutiques pleines de marchandises. Plus loin se dessinent un moulin et une muraille. L'atmosphère est limpide; dans le ciel bleu flottent quelques nues transparentes et voltigent des oiseaux. Tout cela sur une aire grande comme une page in-huit! Les moindres détails sont rendus avec une patience, une délicatesse prodigieuses, notamment les moulures et les bas-reliefs des chapiteaux qui soutiennent les arcades.

Si l'œil est satisfait quand on examine chaque par-

tie l'une après l'autre, il ne l'est pas moins quand on regarde l'ensemble. Les contours sont partout fermes sans dureté. Les draperies, circonstance du plus haut intérêt, n'offrent pas les lignes anguleuses du jeune Van Eyck : les plis, au contraire, ont de la largeur, de la souplesse et de l'élégance. L'heureux choix, la vivacité, l'harmonie des couleurs augmentent le plaisir que cause ce chef-d'œuvre, et leur effet est rehaussé par d'habiles contrastes. Les chairs ont toute la souplesse et tout le relief de la nature. La précision du travail dénote une main exercée, atteste même cet esprit résolu, ce ferme coup d'œil des hommes supérieurs, qui, en toutes choses, savent prendre un parti et aller droit à leur but (1).

Si l'on voulait chercher dans cet ouvrage quelle est la part d'Hubert van Eyck et celle de Jean, on ne pourrait guère attribuer au cadet avec certitude que le portrait du moine. N'y a-t-il pas lieu de croire, en outre, que Marguerite, vivant près de ses frères, mettait la main à ces œuvres délicates de miniature?

Pour les grands tableaux produits en commun par cette famille si bien douée, je me trouve dénué de toute aide, comme pour les précédents, et obligé d'aller à la découverte, sans autre secours que la réflexion et l'induction, aucun travail sérieux, aucune recherche intelligente n'ayant préparé ma tâche. Mais la logique, mais une étude soigneuse peuvent conduire de prime abord à des résultats importants.

Le voyageur qui parcourt les rues de Beaune, y

(1) *Les Anciens Peintres flamands*, par Crowe et Cavalcaselle, t. II, p. 123 et suiv.

observe un édifice très curieux : c'est l'hôpital de Saint-Jean-Baptiste, consacré autrefois à saint Antoine. Avant même d'y entrer, lorsqu'on tire la tringle vulgaire qui fait tinter la sonnette, on remarque la serrure en filigrane et le marteau guilloché, orné de rinceaux, dont le bruit seul avertissait jadis la sœur gardienne. Dans la cour, la surprise augmente : on a devant soi un monument du quinzième siècle, tel qu'il était le jour où les couvreurs placèrent au faîte les dernières ardoises. Une galerie en bois sculpté, s'appuyant sur des colonnes en pierre, forme dans le bas une promenade couverte et, dans le haut, un corridor à jour. De riches mansardes, aussi en bois sculpté, la dominent. Derrière cette menuiserie diaphane, on aperçoit les murs solides des façades et les croisées qui éclairent les chambres. Et non seulement sur chaque pignon de l'édifice, mais sur chaque mansarde une girouette tourne au souffle du vent, girouette splendide où se dessinent en or les clefs et les tours, qui désignent symboliquement le fondateur, Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne, et sa femme Guigonne de Salins. C'est une légion de banderolles armoiriées, qui miroitent sous le soleil. Nul hospice, au monde, n'a une physionomie plus élégante et plus pittoresque.

L'intérieur correspond exactement au dehors. Pénétrez dans la grande salle, éclairée par des fenêtres en ogive, couronnée de poutrelles peintes, que des monstres dévorent aux deux extrémités. Trente lits, avec gouttières et custodes en laine d'un rouge sombre, forment, à droite et à gauche, deux lignes parallèles. Au fond de la pièce, derrière une balustrade,

s'élève un autel, où l'aumônier vient le dimanche et les jours de fête célébrer la messe : les malades, sans quitter leur lit de douleur, peuvent donc suivre l'office divin. Un triptyque ornait jadis cette chapelle, mais on l'a depuis longtemps retiré de sa première place et transporté dans la chambre du conseil. La tradition locale, attestée par tous les livres et toutes les brochures qu'ont inspirés la ville de Beaune ou la Maison-Dieu, pour employer une vieille expression, attribue ce retable à Jean van Eyck, ce qui, en langage rationnel, veut dire aux Van Eyck. C'est depuis quelques années seulement qu'on a eu l'idée de leur substituer Van der Weyden. Mais cette fois, comme dans beaucoup d'autres circonstances, l'indication transmise de bouche en bouche et de génération en génération est la seule véridique.

Le retable figure le *Jugement dernier*. Au centre, Jésus, l'arbitre suprême des vivants et des morts, trône sur un arc-en-ciel; à sa droite, un lis flotte dans l'air; à sa gauche, une épée nue. Dans la même zone, quatre anges portent les instruments de son martyre, la sanglante colonne, la croix, la couronne d'épines, la lance et l'éponge amère. Au dessous du Fils de l'homme, qui a pour marchepied le globe du monde, se tient debout un gigantesque saint Michel, vêtu d'une longue robe blanche, que recouvre une chape somptueuse; tenant à la main les tragiques balances, où oscillent les destinées de la race humaine, il pèse deux ressuscités. De grandes ailes de paon s'ouvrent sur son dos. Il a une belle figure aux traits réguliers, mais d'une raideur un peu monumentale. Cependant les anges de la terreur conti-

nuent à faire vibrer leurs trompettes, et leurs joues tendues prouvent qu'ils soufflent de toutes leurs forces.

Près de saint Michel, on voit agenouillés au milieu des nuages, à gauche la mère du Sauveur, à droite saint Jean-Baptiste. Derrière la Vierge, la moitié des apôtres sont assis, et derrière les apôtres, un roi, un pape et un évêque; derrière saint Jean-Baptiste, on voit dans la même attitude, l'autre moitié de la cohorte fidèle, puis une abbesse, une reine et une jeune fille aux longs cheveux flottants. Sur les panneaux extrêmes sont figurés : à droite, le lieu des supplices éternels; à gauche, l'entrée du paradis. Sur le sol, des morts quittent leurs tombeaux, s'acheminent vers la cité des douleurs ou vers le séjour de la béatitude.

Voilà l'ensemble de l'œuvre; quant à l'exécution, elle frappe, elle étonne dès le premier coup d'œil. Le retable est sur fond d'or, et sur ce fond, les nimbes perpendiculaires des personnages, nimbes d'or plein, ne se dessinent que parce que le métal y est plus dense, plus brillant, plus serré, à double couche selon toute apparence. Avec ce détail, qui annonce une époque primitive, qui rappelle les tableaux bysantins, contraste vivement la perfection du travail. Le Christ, il est vrai, n'a pas toute la noblesse, toute la beauté qu'on aimerait à lui voir. Ses yeux fixes, ses pommettes saillantes, un bas de figure pincé ne correspondent pas au type idéal qu'on se forme malgré soi du Rédempteur. Mais ces défauts de la tête principale, comme les autres figures les rachètent! La Vierge, d'abord, unit le charme et la grâce à la vérité. C'est

une fort jolie femme, aux belles carnations, à l'air bienveillant et affable, enveloppée d'un grand manteau qui traîne autour d'elle. Ses traits ont une finesse et une distinction toutes particulières, ses mains sont d'une rare délicatesse. La lourde coiffure bysantine, en toile blanche, qui lui couvre le front, diminue à peine son élégant prestige. Elle est conçue, exécutée dans le même sentiment que les gracieux personnages de Dresde et de Burleigh-House.

Saint Jean-Baptiste, placé en face de Marie, a une tête maigre, au nez mince, à la barbe noire, avec des yeux sombres et expressifs. On croirait y voir flotter ses étranges visions. Un manteau, d'une couleur très originale, lilas foncé, drape ses formes ascétiques. Il joint les mains dans un élan de pieuse adoration. C'est, en somme, un personnage plein de caractère et de dignité.

Non seulement les douze apôtres ne lui cèdent en rien, mais ils sont d'un art très complet, où l'on admire la vérité jointe à la noblesse, la vigueur de l'exécution à l'originalité des types. Sur la droite, deux de ces missionnaires, deux vieillards, l'un vêtu de rouge, l'autre habillé de vert, sont d'une perfection irréprochable. Sur la gauche, on remarque un prédicateur de la foi, plus âgé encore, affaissé par le poids de la vie et couronné de cheveux blancs. La tête du pape n'est rien moins qu'un chef-d'œuvre. Le troisième disciple, à partir de la Vierge, étonne le spectateur de son visage pâle, aux traits élégants, au large front, à la barbe fine et légère. Il porte une tunique rouge. Au lieu de regarder le Fils de l'homme, il est tourné vers le pape et le roi. Sur le volet correspondant, un

autre annonciateur de l'Évangile se trouve posé de la même manière et examine la reine, l'abbesse, la jeune fille aux longs cheveux, qui pourrait bien être Madeleine. Le visage du roi est le portrait de Philippe le Bon, mais de Philippe le Bon tout jeune, ayant de vingt à vingt-quatre ans. Il me semble naturel d'en induire que la reine doit représenter sa première femme, Michelle de France, sœur de Charles VII. Les draperies, quoique un peu trop volumineuses, sont d'un bon style, aux plis larges et ondoyants. Les attitudes, les gestes ont une liberté d'exécution, un naturel qu'on remarque avec surprise.

Dans les groupes des damnés, des morts qui ressuscitent, un grand effort pour atteindre à la vivacité de l'expression et au drame a été couronné de succès. Une honnête femme, sortant de son tombeau et prédestinée aux joies des élus, tourne vers le ciel une face charmante, animée d'un sourire doux. Un malheureux que ses fautes entraînent vers le lieu des supplices éternels, se retourne, lève les mains et semble implorer le Christ avec un sentiment d'horreur et de désespoir très bien rendu. L'épouvante, la douleur sont aussi parfaitement exprimées sur les traits, dans les mouvements et les gestes des maudits qu'enveloppent déjà les flammes éternelles. Une abbesse trop scrupuleuse a fait barbouiller les nus; on voit néanmoins que les formes devaient être grêles outre mesure. Il serait facile, je crois, d'enlever ce pudique badigeonnage.

Le paradis est figuré par une église, sous le porche de laquelle se tient un ange qui accueille les bienheureux, et, de la main droite, les invite à entrer.

La partie la plus faible comme travail, ce sont les nuages sur lesquels sont portés les apôtres et les divers témoins de la grande scène. Leur maladroite exécution, leur lourdeur forment un contraste singulier avec le reste du tableau. On dirait du marbre plutôt que des vapeurs.

Le dehors des ailes offre aux regards : dans la zone supérieure, l'*Annonciation*, en grisaille; dans la zone inférieure, au milieu, saint Sébastien et saint Antoine, en grisaille, sous forme de statues; à gauche, le portrait du chancelier Rolin; à droite, celui de sa femme, Guigonne de Salins, tous deux en peinture polychrôme. L'Annonciation, travail secondaire, et le martyre de saint Sébastien me paraissent dus au pinceau trivial de Pierre Christophsen. Le saint Antoine, drapé dans une large robe monastique, appuyant une main sur une béquille et portant de l'autre une sonnette, ayant à ses pieds son cochon emblématique, offre un autre caractère et possède une bien autre valeur. Sa tête est d'une beauté majestueuse, qui ne trahit, sous aucun rapport, l'inexpérience, les tâtonnements d'un art à ses débuts. Ce noble personnage rappelle les statues des apôtres que nous avons admirées dans le tableau de Dresde.

Le chancelier Rolin s'offre à nous avec ce lourd visage, cette grande bouche, ces larges mâchoires, que nous retrouverons sur le morceau du Louvre commandé par lui. Une perruque noire, taillée à la malcontent et grossièrement fabriquée, protége le haut de sa tête, à Beaune comme à Paris. Dans l'hospice, on lui donnerait au moins soixante ans : il a beaucoup de rides et les joues pendantes. Au dessus

de son écusson, où brillent les clefs d'or qui lui servent d'armoiries, un ange singulier ouvre ses ailes toutes grandes : son corps, son visage, sa robe, ses ailes même sont couleur de feu, et la nuance en est très belle.

Si la nature n'avait donné au chancelier de Bourgogne aucun avantage extérieur, elle n'avait pas mieux traité sa femme. Cette laide personne paraît avoir trente-cinq ans. Mais si elle n'était pas belle, l'artiste a su rendre son visage d'une manière, qui, *a priori*, la fait croire ressemblante. Elle porte un singulier escoffion, divisé en deux parties et for mant, à droite et à gauche, de larges pans de toile. Un ange charmant, les ailes toutes grandes ouvertes et les pieds enveloppés dans une longue robe, porte derrière elle son écusson, où les tours qui la désignent symboliquement se mêlent aux clefs d'or de son mari.

Les archives de l'hospice ne mentionnent qu'une fois ce travail, sur un inventaire de 1501, avec un laconisme désespérant. « Tableau à vantaux, image plate, représentant le *Jugement dernier*. » Voilà tout. Un pareil mutisme est d'autant plus étonnant que les comptes du chancelier sont parvenus jusqu'à nous et qu'il y relate les moindres dépenses occasionnées par l'érection et la décoration du monument. Ils nous apprennent, par exemple, que Rolin paya seize francs cinquante marches en pierre; fit creuser pour douze francs vingt-quatre toises de fondations, acheta sept francs un millier d'ardoises, trois francs un millier de tuiles, deux francs un millier de carreaux vernis ou plombés, où s'épanouissaient des fleurons, avec sa devise et celle de sa

femme (1); on en voit encore dans plusieurs salles de l'hospice. Eh bien, cet homme si exact, si minutieux, ne prend note d'aucune somme donnée à l'auteur du retable, ne tient pas compte de la peinture parmi ses frais. Pourquoi? Parce que la construction de l'hospice commença en 1443, que le polyptyque, à cette époque, était fait depuis longtemps, et que le généreux dignitaire, une fois la grande salle achevée, y installa tout simplement le retable. L'image de Philippe lè Bon, qui paraît avoir dépassé de très peu sa vingtième année (il était né en 1396), le portrait de Michelle de France, morte en 1422, le fond d'or, le costume bysantin de la Vierge donnent lieu de croire que cette œuvre importante fut terminée vers 1418. Parmi les grands tableaux des Van Eyck, c'est le plus ancien, et il révèle toute la puissance de leur génie. Le portrait de Philippe le Bon prouve qu'il les admira, qu'il les employa très jeune et avant la mort de son oncle Jean Sans-Pitié, quoiqu'il pût seulement alors nommer le cadet son peintre officiel.

Un seul point embarrasse le jugement sur cette œuvre à la fois si curieuse et si importante : c'est l'âge du chancelier, mort en 1461, et qui ne pouvait, par conséquent, avoir une soixantaine d'années vers 1418. Mais pour des raisons très graves, que je rapporterai plus loin, non seulement je crois les deux effigies postérieures au tableau, mais je les crois de Jean Foucquet.

(1) Notons, en passant, que le chancelier Rolin touchait 200 livres d'honoraires chaque année, le double seulement de Jean van Eyck.

Le *Jugement dernier*, de Beaune, malgré son mérite incontestable et sa haute valeur historique, fut pour les Van Eyck un point de départ, et, en quelque sorte, une ébauche, qui leur servit à exécuter une œuvre plus importante, une des deux productions capitales de la peinture flamande au quinzième siècle. Je veux parler d'un magnifique retable que possède depuis quatre cents ans la ville de Dantzig. Non seulement on y voit figuré le même sujet, mais telle est la similitude de la composition, du travail, du sentiment et de toutes les données, que le même pinceau a évidemment tracé les deux images. Plusieurs personnages sont identiques. Une comparaison, à l'aide de dessins ou de photographies, prouvera aux moins crédules que la seconde œuvre est un épanouissement de la première, épanouissement qui atteint la grandeur épique. Mme Schopenhauer, née dans la vieille commune septentrionale, ayant admiré, toute jeune, la composition égarée au bord de la Baltique, en a fait une description tellement vivante qu'on ne pourrait mieux réussir. Nous allons donc lui emprunter quelques pages animées par son enthousiasme pour le beau et par des souvenirs d'enfance.

« Une croyance populaire des plus anciennes prétend qu'un pêcheur, ayant trouvé ce tableau dans une caisse soigneusement fermée, qui errait sur les vagues de la mer Baltique, en fit don à l'église Notre-Dame. Celle-ci, qui porte maintenant le nom de cathédrale, est un des plus vastes, des plus majestueux édifices de l'architecture chrétienne : elle frappe d'admiration et de respect tous ceux qui la contemplent. La même tradition rapportait que deux frères, appelés

Van Eyck, en étaient les auteurs, et avaient précédemment inventé la peinture à l'huile. Cet illustre nom se conserva donc sur les extrêmes frontières de la langue allemande, même parmi le peuple, et je le connus dès mon enfance, tandis que le reste du monde, sauf un petit nombre d'amateurs, l'avait presque entièrement oublié.

« Quand le dogme catholique régnait dans la ville, ce tableau ornait peut-être un autel latéral, mais il ne décora jamais le grand autel : l'église étant consacrée à la Vierge, le fait qu'il expose ne permettait point de lui donner cette place. On la réservait d'habitude pour un ouvrage relatif au patron du monument. Aussi est-elle occupée à Dantzig par un colossal retable en bois, sculpté et doré : la pièce du centre figure la Vierge au milieu des trois personnes divines. C'est probablement ce travail que cite Curicken dans son *Histoire* (1), comme fait par un certain Michel et livré en 1517. D'estimables critiques, n'ayant jamais vu l'édifice et lisant ce passage, crurent qu'il désignait le tableau et attribuèrent celui-ci à Michel Wohlgemuth (2). Mais Botticher, qui fut marguillier de Notre-Dame jusqu'en 1615, rapporte, dans son catalogue manuscrit des richesses de l'église, que le triptyque fut exécuté par un prêtre nommé Michaël, et ajoute que l'enluminure et la dorure coûtèrent

(1) Ce n'est pas une histoire, mais une description de Dantzig.

(2) Il s'agit ici du baron de Schadow, qui s'appuyait en outre d'une gravure sur bois, faite par Wohlgemuth et représentant le *Jugement dernier* : elle se trouve dans la *Chronique de Magdebourg*, publiée en 1493 par Schedel. La composition a une grande ressemblance avec celle de Dantzig.

3,386 marcs, qu'un accord fut conclu pour cet objet avec un autre individu nommé Michel. Prœtorius appelle le dernier Michel Schwartz. Deux énormes volets, également couverts de sculptures, ferment ce retable. Ce fut, selon toute apparence, à colorier les statues et les moulures que l'on employa le peintre, comme l'usage le prescrivait alors : elles sont blanchies et dorées maintenant. Le travail, du reste, n'a qu'un faible mérite (1).

« Lorsque la croyance luthérienne eut obtenu la victoire à Dantzig, on enleva les autels secondaires, et le tableau demeura dans un coffre, pendu à une des puissantes colonnes, qui soutiennent les hautes voûtes de la cathédrale. La boîte restait fermée d'ordinaire, mais la peinture n'était ni oubliée ni méconnue; jamais œuvre d'art ne fut, au contraire, mieux appréciée, plus admirée, justement parce qu'elle était unique dans la ville. Durant les fêtes solennelles, lorsqu'on parait l'église de tous ses ornements, on découvrait le tableau, et un chacun s'empressait pour le voir. La foule ne diminuait pas, le monument ne restait point désert, tant qu'on pouvait l'examiner : il édifiait le peuple et lui inspirait la crainte des châtiments célestes; il suggéra plus d'une bonne résolution que n'eût point fait naître un prédicateur. On le montrait aussi, les jours ordinaires, aux personnes qui le désiraient. Les étrangers étaient conduits tout d'abord par leurs hôtes devant cette grande curiosité. Les amis, les voisins,

(1) On voit que l'usage des retables sculptés et peints régnait dans le nord de l'Allemagne aussi bien qu'en Belgique.

les passants profitaient de l'occasion. J'ai vu bien des fois le célèbre triptyque en de pareilles circonstances, et ce fut alors, je puis le dire, que s'éveilla dans mon âme le goût des beaux-arts. Il occupe maintenant une chapelle latérale, et peu de jours se terminent sans qu'un voyageur, ou un habitant de l'endroit, ait fait ouvrir les ailes.

« Le morceau du milieu figure l'acte principal. Jésus trône sur un vaste et brillant arc-en-ciel, qui formerait un cercle entier, si l'horizon ne l'échancrait légèrement. Le Rédempteur a la sévère expression du juge; à gauche, près de sa tête, flotte une épée ardente, la pointe tournée vers lui ; un lis rayonne à sa droite. Une boule d'or suspendue en l'air, où se réfléchissent les objets voisins, lui sert de marchepied. Il est vêtu d'un manteau rouge, qu'une somptueuse agrafe maintient sur le devant, mais qui s'ouvre plus bas, laisse voir son buste nu, puis entoure ses genoux de plis harmonieux. »

Telle est la ressemblance entre cette draperie et celle de Beaune qu'un bout du manteau, qui repose sur l'arc-en-ciel comme sur un objet solide, n'offre aucune différence. Seulement, à Beaune, Jésus porte une tunique sous son manteau. Mais, à Dantzig, sa figure a une beauté de lignes, une régularité majestueuse et menaçante, qui manque au premier Christ : l'expérience a évidemment profité à l'artiste, et il a mieux fait la seconde fois. Quatre anges charmants, habillés de longues robes et flottant dans l'air avec une grâce incomparable, portent les emblèmes de ses souffrances. Ici encore le tableau de Dantzig a l'avantage. Derrière l'arc-en-ciel, les douze apôtres

sont rangés sur deux lignes, six de chaque côté. Entre le pénultième et le dernier de chaque ligne, mais devant l'arc-en-ciel, on voit agenouillés, à gauche, Marie, dans l'attitude de la prière; à droite, saint Jean-Baptiste. La Vierge est coiffée d'une mantille bysantine, en linge, et un spacieux manteau d'un vert sombre, après avoir enveloppé son corps, traîne autour d'elle. On ne peut rien imaginer de plus délicat, de plus fin, de plus gracieux que ses traits, de plus charmant que ses yeux doux et tranquilles. Et les mains ravissantes qu'elle appuie l'une contre l'autre par le bout des doigts, comment les décrire, comment les faire apprécier? Saint Jean-Baptiste prie en écartant les siennes, comme si l'étonnement se mêlait à sa dévotion; il porte un étroit costume, formé de toisons de brebis, par dessus lequel se déroule un manteau vert, doublé de pourpre. Ses mains, finies jusque dans les plus petits détails, mais un peu dénuées de chair, annoncent comme ses bras maigres, comme sa figure osseuse, sa vie d'abstinence au désert. La couleur sombre et chaude de ses carnations forme contraste avec la blancheur éthérée de la Vierge. Au dessous du Christ volent trois anges, qui font retentir les trompettes dont le son formidable éveille les morts.

« Telles sont les figures qui occupent le haut du tableau. Dans le bas, les générations défuntes sortent de la tombe.

« Au milieu d'elles, et complétement tourné vers le spectateur, se dresse le gigantesque *Saint Michel*, qui a pour le moins deux fois la taille des ressuscités. Une brillante armure d'or couvre ses membres,

et les objets voisins s'y réfléchissent, comme dans la sphère que pressent les pieds du Messie. Des ailes de paon magnifiques rayonnent sur ses épaules : un vaste manteau écarlate, semé de fleurs d'or et doublé de pourpre, avec une bordure de perles et de pierres précieuses, retenu à la hauteur de la poitrine par un splendide médaillon, s'écarte plus bas et traîne derrière le héros immortel, laissant voir toute sa panoplie. Un haubergeon de mailles, en or, abrite son cou. Des cheveux blonds ornent sa tête sérieuse et sont assujettis par un étroit bandeau, sur le devant duquel brille une étoile de diamants. De la main droite, il tient levé un bâton d'ébène que surmonte une croix; de la gauche, il porte la terrible balance. L'un des plateaux, dans lequel prie un bienheureux, touche la terre; l'autre s'élève, renfermant un coupable dont les mérites sont trop légers : le mouvement est si rapide qu'il trébuche, et le geste de saint Michel annonce que du bout de sa hampe il va le pousser vers l'abîme aux feux éternels. Un autre coupable qu'il vient de rejeter ainsi, tombe sur ses mains et ses genoux. Rien de plus beau, de plus fier, de plus imposant que les nobles formes, la taille élégante du ministre des vengeances divines, que son austère coup d'œil et sa sérieuse figure, légèrement inclinée. Celle-ci offre des traces d'hésitation; la couleur en est si peu épaisse, que l'on discerne au travers quelques changements du contour, dessinés à la mine de plomb, comme si l'artiste n'avait pas d'abord réalisé son idéal. On remarque sur les autres têtes de semblables lignes, des espèces de ratures presque effacées. Les groupes des morts qui renaissent sont

trop nombreux, trop divers pour que nous puissions les décrire. Ils sortent du sépulcre, et on lit sur leur visage le pressentiment de leur destinée bienheureuse ou maudite. » Un couple exige une mention particulière : ils vont quitter un tombeau dont la dalle porte le chiffre : CCCLXVII. Le mari, appuyant une main sur la terre, et levant les yeux vers le Christ, protége de l'autre main sa vue éblouie par les divines splendeurs : il espère, mais l'anxiété se mêle à son espérance, La femme, une jolie créature, qui a dû souvent faillir, ne garde aucune illusion : détournant sa figure du juge inexorable, elle se tord les mains. La tête du juste qui est dans la balance, et les traits d'un ange qui sonne de la trompette, celui du milieu, offrent aussi des repentirs.

« Une douleur, une angoisse inexprimables, un désespoir qui touche à la folie, agitent les groupes variés, pressés, des malheureux de tout âge et de tout sexe que menacent les flammes éternelles, Plusieurs diables fantastiques, dont quelques-uns volent sur des ailes de papillon, se mêlent aux damnés, et les poussent de maintes manières, avec une joie réelle ment satanique, vers le gouffre sans espérance. La forte imagination du Dante n'eût pas mieux inventé. »

Deux maudits captivent spécialement l'attention : l'un, qui tombe à la renverse, les bras pendants, les jambes en l'air, semble pousser des cris effroyables; sur sa figure est peint un horrible désespoir; l'autre, qui chancelle au bord du précipice, en tordant ses mains, regarde le ciel et Jésus avec une désolation profonde, avec un regret sans bornes.

« A droite, au contraire, tout est repos, tout trahit dans la foule un avant-goût de la béatitude céleste : quelques visages, quelques têtes de femmes spécialement, expriment ce bonheur anticipé par un sourire doux et presque enfantin. Au milieu d'un groupe serré, qui se tourne vers les portes bénies, on remarque un nègre : dans une autre phalange, située vis-à-vis, phalange où abondent les moines tonsurés, on distingue un vieillard calme et sérieux, dont les traits expriment la mélancolie, mais qui ne paraît éprouver ni douleur ni inquiétude : il forme contraste avec le nègre élu et doit être un vertueux païen, qui ne mérite pas les supplices de l'enfer, mais ne peut, selon le dogme catholique, obtenir la félicité des justes. » A l'arrière-garde de la sainte phalange, un petit épisode cause la plus vive impression. Un pécheur, qui se croyait en état de grâce ou espérait tromper la clairvoyance infaillible, essayait de se réunir aux bienheureux, lorsqu'un ange vêtu d'une robe eclatante lui a barré le passage. Ce gardien sévère, le tenant par le bras droit, lui fait fléchir les genoux, le penche en arrière et lève sur lui une croix terminée par un glaive. Il faut voir le cruel désappointement, le regret amer du coupable et le regard suppliant qu'il tourne vers le ciel! Les émotions diverses des élus, qui considèrent cet acte de justice, ne sont pas rendues avec moins de bonheur.

« Entre de hauts rochers, sombres et anguleux, qu'assiégent les flammes de l'abîme, dont on voit seulement l'entrée sur le premier plan, l'aile gauche nous montre toutes les formes imaginables de l'horreur, du désespoir, de l'angoisse et de la souffrance,

parvenues aux dernières limites. Des démons plus sauvages, plus affreux, mais qui n'inspirent que la terreur et non le dégoût, précipitent les proscrits le long d'un étroit sentier, qui mène au lieu des tortures sans fin. » Ils n'y entrent que poussés par la force, avec un dégoût, une horreur manifestes, qu'il serait impossible de mieux exprimer. L'un d'eux se retourne même, se cramponne frénétiquement aux rochers. Quel drame dans les regards, dans les gestes, dans les bras qui se tordent et les mains qui se lèvent vers le ciel! Quand les pécheurs arrivent au bord de l'abîme, le pied leur manque : ils tombent à la renverse, prenant malgré eux les postures les plus tragiques. Ces postures difficiles sont très bien rendues pour l'époque, mais l'auteur a évité presque partout les raccourcis. Trois têtes égalent en sombre énergie les plus belles créations de Michel-Ange et de l'art italien. L'une est celle d'un homme qui considère le gouffre avec épouvante; l'autre, d'un damné levant les yeux et les bras vers le ciel; la dernière d'un maudit regardant l'abîme où il s'enfonce; la navrante expression de ce malheureux fait courir un frisson sur la peau. Et au sommet de l'image, les réprouvés pleuvent, pour ainsi dire, à travers les ténèbres, chassés ou entraînés par maints démons aux formes bestiales, pendant qu'un ange gracieux, enveloppé chastement d'une longue robe, plane sans émotion au dessus de l'enfer et sonne de la trompette avec le calme ingénu de l'innocence.

« L'aile droite du retable nous offre un portail gothique, orné de colonnes et très somptueux; les élus franchissent le seuil, pour entrer dans le séjour

de l'inaltérable félicité. Des sculptures en demi-relief parent la façade et les hautes voûtes de l'atrium. Sur une des clefs pendantes est retracée la création de la première femme; dans les voussures mêmes, on voit des chérubins et des séraphins; sur un pilier, au trumeau de la porte Dieu le père, comme sur les retables de Madrid et de Gand, avec l'agneau mystique à ses pieds et, autour de lui, les symboles des quatre évangélistes. Deux tourelles engagées, occupant la droite et la gauche, portent dix statues de rois ou de saints qui ont fondé un ordre quelconque; ils sont assis ou agenouillés sous de charmants dais gothiques, aux fines moulures. Tout cela fait illusion et semble réellement taillé dans la pierre; le peintre a poussé la délicatesse du travail jusqu'à rendre les veines du bois, les ferrures des portes et les moindres clous. Derrière la balustrade qui couronne ce pompeux édifice, on voit des anges richement habillés en costumes sacerdotaux : ils chantent, jouent de la musique, poussent des cris d'allégresse et jettent des fleurs. Un peu moins haut, sur les balcons des tourelles, se tiennent six anges d'une beauté merveilleuse, trois sur chacun : ils ont aussi des vêtements d'église, qui ruissèlent d'or et de pierreries; un groupe chante devant un pseautier, l'autre joue de la harpe, de la cithare et de la viole. Des nuages entourent la base du monument et paraissent même le porter, quoique la première marche ait le sol pour appui. L'escalier est en cristal, les herbes et les cailloux sont parsemés de perles et de diamants. Huit ecclésiastiques ont déjà franchi les degrés et se pressent tellement à la porte que le crâne tonsuré de plusieurs

reste seul visible : un pape suivi d'un cardinal marche en tête. Trois anges, pourvus d'ailes magnifiques, revêtent ceux qui entrent d'habits cléricaux : ils coiffent même un élu d'un bonnet d'évêque. Plus bas, sur la deuxième marche, d'un air doux et paternel, se tient le chef des apôtres; il a dans une main la grande clef d'or du paradis, et tend l'autre main à un vieillard, qui monte le premier degré. Plusieurs bienheureux s'approchent, et un messager divin, placé en face de saint Pierre, les aide, les encourage à gravir l'escalier céleste.

« La même vérité que l'on remarque dans l'expression de la douleur, sur l'aile gauche, on la trouve dans une expression contraire, sur l'aile droite : la paix du Seigneur, l'étonnement humble et joyeux de la première émotion embellissent les visages. Chaque tête semble un portrait; toutes sont peintes comme la miniature la plus délicate, sont vivantes comme la réalité.

« Le dessin et la couleur des nus méritent de grandes louanges : ils déplaisent seulement par leur maigreur, surtout les bras et les jambes. On voit que l'artiste n'a pas étudier ici la nature, ou, du moins, n'a pu choisir de beaux modèles.

« La sainte demeure se détache sur un fond d'or, comme les anges musiciens du tableau de Gand; le peintre a sans doute voulu représenter ainsi la splendeur céleste; notre atmosphère ne convient plus aux bienheureux. L'or, dans le reste du triptyque, sur les ornements et les étoffes, comme en général, tous les métaux, sont imités à l'aide de la couleur, au point de produire une complète illusion : l'auteur a

ainsi traité l'armure de saint Michel et la sphère qui porte les pieds du Sauveur. Les reflets qui s'y projettent font souvenir du miroir dont parle Facius, en décrivant la salle de bains exécutée par Jean van Eyck.

« Les diamants, les pierres précieuses, disséminés devant la porte du ciel, ont une frappante similitude avec les joyaux répandus sous les pieds des adorateurs de l'*Agneau mystique*. Les anges vêtus de magnifiques habits ressemblent également à ceux du tableau de Saint-Bavon, jusque dans les moindres détails des traits, des costumes, des ailes, des bijoux, des étoffes : bien plus, les charmants petits musiciens, posés sur les balcons, rappellent les anges de Gand avec telle exactitude, qu'on peut les considérer comme les portraits réduits des mêmes modèles, beaux enfants de chœur probablement (1).

« Lorsque après une longue absence je revis, au printemps de l'année 1820, la cité de mes aïeux, je me transportai, aussitôt que je le pus, devant cette image, autour de laquelle erraient mes souvenirs. Je quittais Berlin, où je venais d'étudier scrupuleusement les volets de l'*Agneau mystique;* durant l'automne de l'année précédente, j'avais considéré non moins attentivement les peintures de la collection Boisserée, qui portent le nom de Jean van Eyck : ces chefs-d'œuvre brillaient de tout leur éclat dans ma mémoire. Leur similitude avec le tableau de Dantzig me frappa sur-le-champ et ne me laissa pas le moindre doute. La persuasion qu'il était dû à la

(1) Voyez, plus loin, la description du tableau de Saint-Bavon.

main créatrice des Van Eyck s'affermissait d'autant plus en moi, que je l'examinais plus souvent et plus longuement; je suis même convaincue que tout le monde partagerait mon avis, si on plaçait en face les morceaux de Berlin, pour établir une comparaison sûre et fidèle. Ce triptyque, au reste, date certainement de la première époque des Van Eyck. Les connaisseurs jugeront si je me trompe, en croyant distinguer çà et là le travail d'Hubert dans mainte figure, spécialement dans celles des morts et dans les formes des diables. Supposons que mon opinion se confirme, ce triple tableau serait alors un chef-d'œuvre inappréciable, mis au jour par les deux frères, et aurait conséquemment la plus grande importance pour l'histoire de l'art. »

A cette longue description, j'ajouterai quelques détails qui sont encore nécessaires. Les nuées où siége le divin cénacle ont le même aspect, la même lourdeur que celles du triptyque de Beaune : on dirait du marbre et non des vapeurs. C'est une preuve de plus que les deux ouvrages ont été peints dans le même atelier. Il y a un fond d'or sur le tableau de Dantzig, un fond peu étendu, à la vérité; mais les nimbes ont tout à fait disparu. Avec un bon goût qu'on ne peut trop louer, l'artiste les a remplacés par des irradiations, qui, au lieu de coiffer lourdement les têtes, produisent le meilleur effet. On les retrouve sur l'*Adoration de l'Agneau mystique* et ailleurs : le *Jugement dernier* constate le moment où les deux peintres ont commencé à en faire usage. Les draperies ont la noblesse, le grand style, les larges plis d'Hubert van Eyck, de l'art antique et de

l'art bysantin, sans aucune trace du papillotage, des formes anguleuses qui alourdissent les costumes de Jean. Hubert a donc peint lui-même la majeure partie de ce retable, et son influence y domine sur tous les points. Je lui attribue le sentiment dramatique, si merveilleusement personnifié dans les images des maudits, car on ne trouve rien de pareil dans les ouvrages que son frère a exécutés sans son concours. Il montre au début de l'art flamand l'inspiration tragique dont frémissait le pinceau de Rubens. Enfin, je déclare ouvertement, et une longue, une minutieuse étude de ce poème m'y autorise, que les hommes n'ont rien fait de plus beau. Pour caractériser ainsi des figures, pour leur communiquer à ce point la diversité, la force, l'expression et le naturel de la vie, un talent même de premier ordre ne suffit pas : il faut la vigueur du génie, et la puissance de deux hommes supérieurs s'est évidemment concentrée dans le tableau de Dantzig. Ni Rogier van der Weyden, ni Memlinc ne sont parvenus à cette hauteur. L'Italie, pendant tout le quinzième siècle, n'a rien produit de comparable (1).

L'extérieur des ailes, que Johanna Schopenhauer oublie de mentionner, représente à droite la Vierge sur un piédouche, debout dans une niche et portant le Sauveur; un homme habillé d'une robe noire, garnie de fourrure, qu'on voit agenouillé au dessous, doit être le donateur : son écusson pend derrière

(1) Ceux qui voudraient contrôler mon opinion peuvent le faire aisément, au moyen d'une admirable photographie, publiée à Dantzig par G. Fr. Busse.

lui. L'extérieur du volet gauche nous offre l'archange saint Michel terrassant deux démons; plus bas se trouve agenouillée la femme du donateur, derrière laquelle on aperçoit également un écusson avec des armoiries et cette devise : *Pour mon falir*, inscrite sur une banderolle qui entoure un compas. La plus grande partie du retable n'a aucunement souffert. On lit sur la première marche de l'escalier céleste : *Restauré en* 1718, *le* 29 *juillet*. *Christophe Kray*.

Le *Jugement dernier* fut transporté à Paris en 1807 et y resta jusqu'en 1815, aussi bien que l'*Adoration de l'Agneau mystique*. La comparaison entre les deux ouvrages était donc alors très facile. M. Waagen put la faire à loisir, et elle lui inspira la conviction intime que le premier retable était de Jean van Eyck (on ne parlait pas alors d'Hubert). Voici comment il s'exprimait en 1822. « La preuve la plus forte que l'on puisse opposer au baron de Schadow, qui le regarde comme de Michel Wohlgemuth, ce sont les œuvres authentiques de ce peintre, conservées à Nuremberg, Schleissheim et Schwabach : l'exécution en diffère totalement et a une bien moindre valeur. Dès le premier coup d'œil, tout vrai juge affirmera qu'il est sorti de l'école des Van Eyck (1); il ne s'agit plus que de décider quel maître a peint cette œuvre immortelle. A Paris, certaines personnes la regardaient comme un tableau d'Albert van Ouwater : dans le catalogue, on l'attribuait néan-

(1) La devise française prouve jusqu'à un certain point qu'il a dû être exécuté dans les Pays-Bas.

moins à Jean van Eyck (1). — Le professeur Büsching a découvert près de l'inscription tumulaire un *e* très visible, entre deux points, de cette forme et de cette grandeur. E. L'opinion commune et la tradition populaire peuvent s'en autoriser. La manière de concevoir et de peindre, que l'on observe dans le retable, s'accorde d'ailleurs avec l'esprit et la touche de Jean van Eyck dans sa production la plus authentique, l'*Adoration de l'Agneau*, ainsi que j'ai pu le constater moi-même à Paris, en 1814, à l'aide d'une comparaison immédiate. Il me semble donc manifeste qu'il est de Jean van Eyck (2). » Aucun de ses tableaux, selon le même critique, n'offre une si grande variété d'expressions : la majestueuse rigueur du Fils de l'homme, les sentiments divers que ce spectacle terrible inspire à Marie, à saint Jean-Baptiste et aux apôtres ; la céleste joie des bienheureux, l'effroyable angoisse et le désespoir des damnés, l'attente inquiète de ceux qui ressuscitent, enfin la rage et la haineuse méchanceté des démons prennent les formes les plus vivantes (3).

Le dernier auteur qui se soit occupé de ce triptyque, M. Ledebur, le croit des frères Van Eyck, comme Johanna Schopenhauer. A la légende qui le fait arriver sur les plages de la mer Baltique, molle-

(1) Voyez le catalogue de 1814, n° 303.

(2) *Ueber Hubert und Johann van Eyck.*

(3) Il est étrange qu'après une déclaration aussi formelle, M. Waagen ait attribué cet ouvrage à Memlinc dans son *Manuel de l'histoire de la peinture allemande, flamande et hollandaise*, en ajoutant même que *la vigueur et la transparence du coloris attestent l'influence de Stuerbout*. Jean et Hubert van Eyck influencés par Stuerbout ! Cela rap-

ment bercé dans un coffre, il substitue des renseignements positifs. Le retable appartenait en 1473 à Thomas Portinari, conseiller de Charles le Téméraire et grand amateur des arts. Ce fut lui qui commanda au peintre Hugo van der Goes le fameux triptyque de Florence, que possède encore l'église *Santa Maria Nuova*, et sa propre image, conservée actuellement au palais Pitti. Durant cette même année 1473, vers Pâques, il mit le *Jugement dernier* sur une galère hollandaise, qui portait le nom de son patron saint Thomas, et qui était sa propriété, avec toute la cargaison. Le bâtiment devait aller de l'Écluse en Angleterre. Pourquoi le négociant y expédiait-il le tableau? On l'ignore. Mais le triptyque ne parvint pas à sa destination. La Hollande était alors en guerre avec la commune de Dantzig. Un capitaine de cette dernière ville, Paul Benecke, commandant le vaisseau *Pierre de Dantzig*, captura le navire hollandais et l'emmena dans la cité maritime. Le retable fut alors placé sur l'autel Saint-George, dans l'église où on le voit encore (1). L'empereur Rodolphe II voulut l'acheter et offrit vainement au conseil municipal quatre mille florins d'or; Pierre le grand, qui l'avait admiré, le 9 mars

pelle un prédicateur naïf, qui, parlant de Molière, disait charitablement : « Il ne faut pas trop le blâmer d'avoir écrit Tartuffe : il aurait eu de meilleurs sentiments, s'il n'avait été corrompu dans sa jeunesse par la lecture de Voltaire. » M. Waagen, au surplus, ayant attribué à deux ou trois maîtres différents je ne sais combien de peintures, dans le sable mouvant de ses opinions il est nécessaire de choisir les plus vraisemblables.

(1) *Chronique* de l'échevin George Melmann, terminée en 1548.

1716, chargea le prince Dolgoroucki de faire dans le même but des tentatives auprès de la régence; mais la fabrique de l'église déclara « que l'extrême beauté de cette œuvre, supérieure à toute estimation pécuniaire, et le vœu dont elle avait été l'objet, ne permettant pas de l'aliéner, elle ne changerait en aucun temps de propriétaire ni de lieu. » Après le siége de Dantzig par les Français, Denon la fit enlever, le 3 juillet 1807, pour le musée Napoléon. En 1815, lorsqu'il fallut rendre à leurs anciens possesseurs les objets d'art conquis par les troupes impériales, le retable de Dantzig fut le premier que le lieutenant Groote (de Cologne) déménagea du Louvre, sous la surveillance de Blücher. On le transporta d'abord à Berlin, où il fut soigneusement restauré par le peintre Bock. Voulant le conserver pour la galerie de tableaux qu'il projetait, le gouvernement offrit en échange à la ville de Dantzig une copie de la madone Sixtine et le droit perpétuel d'envoyer trois artistes étudier gratuitement à l'école des beaux-arts, dans la capitale prussienne. Mais la commune rejeta la proposition, et le chef-d'œuvre alla reprendre sa place d'honneur en 1816.

Les armoiries du donateur ont fait penser à M. Ledebur que le retable avait été commandé par un fils naturel de Louis de Male, Rodolphe de Flandre, tué en 1415 à la bataille d'Azincourt (1). Cet ouvrage ayant demandé un long travail, il pourrait avoir

(1) *Einiges über das berühmte Altarbild:* Das Jungste Gericht, *in der Mariakirche zu Dantzig,* von Leopold Freiherr von Ledebur. Berlin, 1859.

été livré seulement aux héritiers du prince, quatre ou cinq ans après sa mort.

L'inscription qui se trouve sur la dalle d'un tombeau a causé aux savants de mortelles angoisses. Voici cette légende cruelle, dont nous avons déjà parlé :

ANNO DOMIN. CCCLXVII IC JAC...

« L'an du Seigneur 367, ici repose... »

On ne voit pas la suite de l'épitaphe.

Dieu sait quelle fourmilière d'hypothèses a fait éclore ce malheureux chiffre de 367! Les uns ont voulu ajouter un M avant le premier C, pour obtenir 1367; d'autres ont pensé qu'il manquait à la fois un M et un C, de manière qu'on devait lire 1467. Et ces premières suppositions en portaient dans leurs flancs beaucoup d'autres, qui ont fini par voir le jour.

A quoi bon tous ces efforts? Pourquoi se mettre ainsi à la torture? Hubert paraît n'avoir jamais signé aucun tableau, et Jean van Eyck ne datait pas les siens d'une manière détournée. Il mettait en plein son nom, le chiffre de l'année, souvent le jour du mois où il terminait son œuvre. Ce commencement d'inscription sépulcrale est réellement le début d'une épitaphe. Les deux peintres avaient observé, comme de simples mortels, que l'on grave sur les tombeaux des notes commémoratives, et, peignant une dalle funèbre, ils y ont dessiné la première ligne d'une épigraphe. La morte avait été ensevelie en 367, et elle ressuscite au jugement dernier. Voilà tout le mystère. C'est vouloir perdre son temps que de

battre la campagne pour chercher des explications inutiles (1).

Un tableau qui offre les mêmes caractères orne le Musée de la *Santa Trinidad*, à Madrid. Antonio Ponz l'avait vu, en 1786, dans une chapelle de l'église de Palencia, et le décrit avec admiration dans son voyage en Espagne (2). Il représente le *Triomphe de la loi nouvelle* sur la loi de Moïse, sujet souvent figuré par les statuaires gothiques, sculpté notamment par Sabine de Steinbach, fille d'Erwin, au portail méridional de Strasbourg. La composition flamande occupe le parvis et les deux étages d'un monument imaginaire, moitié byzantin, moitié ogival. En haut, Dieu le père, auquel un énorme clocher sert de dais, repose sur un trône que décorent les emblèmes des quatre évangélistes, et lève la main pour bénir les fidèles. Il est drapé dans un manteau rouge. A ses pieds, on voit le symbole de Jésus, un charmant petit agneau. C'est la reproduction exacte

(1) Avant mon dernier voyage en Allemagne, j'ai rapporté dans les *Chefs-d'œuvre des grands maîtres* l'opinion d'Hotho, de Waagen converti et de Fœrster sur le retable de Dantzig. N'ayant pas vu la peinture, je croyais et devais croire que ces observations nouvelles étaient les meilleures, les plus conformes à l'état présent de la science historique. On sait que je les regarde maintenant comme tout à fait erronées. Les livres suivants contiennent de nombreux détails historiques et autres sur le *Jugement dernier :* A. Hinz : *Das Jüngste Gericht in der St-Marien-ober-Pfarrkirche zu Danzig* (Dantzig, 1859, in-8°); Caspar Weinreich : *Dantziger Chronik, herausgegebeden von Th. Hirsch und F. A. Vossberg* (Berlin, 1855, in-4°, pag. 92 et suiv.)

(2) *Viage de España*, t. XI, pag. 145 (Madrid, 1785-1787). Il décorait primitivement le somptueux monastère de Parral, près de Ségovie.

de la sculpture qui décore l'entrée du paradis, sur le tableau de Dantzig. A droite et à gauche de Jéhova, Marie et saint Jean l'évangéliste, ayant pour siéges des bancs tapissés en brocard d'or, lisent de pieux volumes. Par une petite arcade, la base du trône laisse échapper un courant d'eau limpide, à la surface duquel flottent une multitude d'hosties; ce courant traverse le premier étage, où quatre groupes d'anges, aux longues chevelures, chantent et jouent de divers instruments pour célébrer la victoire de l'Église, et va plus bas alimenter une fontaine. Celle-ci, charmante construction comme savait les faire le moyen âge, divise en deux la scène principale. A gauche s'avancent les représentants de la foi nouvelle, un pape, la tiare au front et tenant à la main une bannière victorieuse, un cardinal, un évêque, un abbé, un docteur en théologie, un empereur, un roi, d'autres grands personnages; derrière eux on aperçoit les fondateurs de l'école flamande, Hubert et Jean van Eyck, Hubert agenouillé, levant les mains en signe d'adoration, portant un collier autour du cou et un somptueux costume; Jean, debout, en retraite, modestement habillé d'une robe noire. Ils sont coiffés, l'un et l'autre, comme sur le volet de l'*Agneau mystique*, dont nous parlerons tout à l'heure. A droite de la fontaine s'éloignent, en pleine déroute, les chefs de la Synagogue. L'étendard du grand-prêtre est brisé; lui-même, les yeux couverts d'un bandeau, a perdu ses forces, car il chancelle et appuie une de ses mains sur un israélite agenouillé. Un second juif tombe à la renverse, les jambes d'un troisième fléchissent sous lui, un autre se bouche les oreilles

pour ne pas entendre les paroles salutaires, un autre encore déchire ses vêtements sur sa poitrine, un cinquième, tombé à terre, protége son front et ses yeux de son bras, comme un homme qui va recevoir un coup; plusieurs prennent ouvertement la fuite.

La terreur et le désespoir de ce groupe forment un contraste saisissant avec la joie calme, l'austère grandeur et la triomphante majesté des apôtres du christianisme. C'en est fait, l'ancienne doctrine ne peut se maintenir devant la loi de grâce. L'habileté de la composition, au point de vue pittoresque et au point de vue moral, l'énergie des expressions, la vigueur du coloris, la fermeté du dessin, concourent avec l'étendue de l'œuvre à lui donner une grande importance. Il est fâcheux que ce morceau n'ait pas encore été gravé par un homme de mérite.

Une observation attentive permet d'y reconnaître la part des deux frères. Nul doute, d'abord, que l'idée d'ensemble, que la composition ne soient l'œuvre d'Hubert. Il n'y a aucune différence dans la pose, l'ajustement et les draperies des trois premiers personnages, le Christ, Marie, saint Jean, et ceux des mêmes figures, qui occupent aussi la zone supérieure de l'*Agneau mystique*. Le groupe des juifs consternés, mis en fuite, révèle le sentiment dramatique du frère aîné. Le dais ou, pour mieux dire, le tabernacle, qui abrite Dieu le père, offre au spectateur trois étages de statues. Elles ont le noble caractère, les majestueuses draperies, que nous avons signalés dans les tryptiques de Dresde, de Beaune et de Dantzig. Les anciens et Claes Sluter n'auraient pas fait mieux. Quant à l'exécution du retable, je

crois qu'Hubert van Eyck y a peu contribué. Elle est inférieure à celle du poème de Dantzig, et même à celle du *Jugement dernier* de Beaune. Il y a presque partout une certaine lourdeur, un certain prosaïsme, et les types n'ont pas la profonde originalité qu'on admire sur les deux autres créations. La figure raide, mesquine, les yeux un peu louches de Jéhova ne satisfont ni la pensée ni la vue; les anges ne sauraient être comparés à ceux Dantzig. L'œuvre me semble donc avoir été peinte presque tout entière par Jean et Marguerite van Eyck. Un détail singulier, c'est que les têtes divines sont dépourvues à la fois de nimbes et de rayons lumineux. Les portraits des deux frères, placés côte à côte, ont l'air d'une double signature; nous les retrouverons sur le triptyque de Gand, où elles paraissent avoir la même signification. La figure de la Vierge pourrait bien être l'image de leur sœur. Elle ressemble à Hubert, et il est naturel de penser qu'on l'a peinte avec eux sur le même panneau. Pourquoi l'en aurait-on bannie?

Le *Triomphe de la loi nouvelle* a de grandes analogies avec l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Il fut, en quelque sorte, une préparation à ce dernier ouvrage, comme le triptyque de Beaune à celui de Dantzig.

Je venais d'écrire ces lignes, lorsque le volume de Passavant : l'*Art chrétien en Espagne*, m'est arrivé de Leipzig. Je n'y ai pas vu sans un extrême plaisir la concordance de son opinion avec la mienne; après avoir décrit le tableau, il continue de la sorte : « Les costumes sont de la première moitié du quinzième siècle, et très pareils à ceux que portent les personnages de l'*Agneau mystique;* on remarque notamment

un individu drapé dans une pelisse garnie de riches fourrures, ayant au cou le collier d'un ordre, et sur la tête un bonnet fourré, entièrement semblable à la coiffure d'Hubert van Eyck, tel qu'on le voit au Musée de Berlin. Tout est dessiné avec beaucoup de finesse, particulièrement les mains; les draperies forment de grandes et belles masses; la couleur est brillante et harmonieuse; dans la carnation des jeunes têtes, les clairs sont blanchâtres et les ombres tournent au brun. Ce tableau a une extrême analogie avec l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Aussi ne pouvons-nous l'attribuer à aucun autre maître qu'Hubert van Eyck, d'autant plus que l'esprit de la conception rappelle tout à fait ce grand peintre. Exécutée avec un soin prodigieux, l'œuvre magnifique a, pour surcroît de bonheur, l'avantage d'être parfaitement conservée (1). »

Disons pour terminer, que le critique allemand exagère un peu le mérite du travail.

(1) *Die christliche Kunst in Spanien*, pag. 126 et 127 (1853).

CHAPITRE VI

LES VAN EYCK

Les Van Eyck fixent leur résidence à Bruges. — Immense commerce et beauté de la ville. — Josse Vydt, seigneur de Pamele, demande à Hubert un vaste polyptyque pour décorer la chapelle sépulcrale de sa famille. — Hubert en conçoit l'idée, en trace le plan et en commence seul l'exécution. — Il choisit pour sujet *le Triomphe de l'Agneau mystique*. — Description du retable. — Importance capitale de l'œuvre. — C'est l'Odyssée de la peinture néerlandaise, comme l'œuvre de Dantzig en est l'Iliade. — Analogie de la conception avec la donnée du tableau intitulé : *Le Triomphe de la loi nouvelle*. — Identité de plusieurs personnages.

Quelle ville habitaient les frères Van Eyck, pendant qu'ils excitaient l'admiration du monde par les travaux supérieurs, que nous venons de décrire et d'apprécier? Jean de Bavière, le prince laïque installé sur le trône épiscopal de Liége, ayant nommé le cadet son peintre officiel, il semble que la famille devait résider au bord de la Meuse. Mais rien ne le prouve. Les artistes ne demeuraient pas toujours auprès des

souverains qui les employaient d'habitude; ainsi, Jacques de la Baerze, statuaire de Philippe le Hardi, avait pour séjour la ville de Termonde, et Jean Malouel, un de ses peintres, habitait l'Artois. Jean van Eyck lui-même, lorsqu'il eut obtenu les bonnes grâces de Philippe le Bon, ne fut pas toujours domicilié dans son voisinage. En 1417, l'évêque sans tonsure abdiqua et, poussé par son esprit aventureux, s'en alla conquérir d'autres fiefs; après quoi, il s'établit à Luxembourg. Il nous paraît fort douteux que l'habile et circonspect Jean van Eyck l'ait suivi dans ses expéditions guerrières et dans les hasards de sa vie tumultueuse. Jusqu'à nouvel ordre, il faut donc nous en tenir aux assertions de Van Mander et de presque tous les auteurs, qui lui assignent pour résidence la ville de Bruges. Gand et Ypres étaient alors en décadence. La renommée dont jouissait la métropole du commerce dans les Pays-Bas, fut comme une trompette qui attira l'ingénieuse famille vers l'Occident (1). La plupart des historiens ont, en conséquence, appelé le frère cadet Jean de Bruges.

(1) « Verkoos Joannes die stad Brugge tot zyne woning, » dit Karel van Mander. — La chronique rimée de Jean Santi, père de Raphaël et contemporain des Van Eyck, renferme ce passage :

> A *Brugi* fu tra gli altri piu lodati
> Il grand Joannes, il discepol Ruggero,
> Con tanti d'alto merto dotati, etc.

En 1572, Lampsonius écrivait au dessous du portrait de Jean van Eyck :

> Novum stupuere repertum,
> Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
> Florentes opibus *Brugæ*.

Ce nouveau domicile leur offrait maint avantage. Non seulement ils se défirent mieux de leurs panneaux historiés, non seulement la présence d'une population active, riche et nombreuse les stimula, mais l'aspect de la ville, de la foule qui s'entre-heurtait au milieu des rues, des places, des promenades et des carrefours, excita leur verve par lui-même et flatta leur imagination. C'était une résidence agréable et pittoresque. Les portes gothiques, avec leur tourrelles en trompe, les hautes églises, les brillantes chapelles, les canaux où se pressaient les navires immobiles, que des centaines de ponts enjambaient, où les maisons reflétaient leurs sculptures, leurs vitrages multipliés, leurs cabinets suspendus, les grandes fenêtres de leurs oratoires, puis la halle couronnée de son beffroi gigantesque, les eaux jaillissant des fontaines, les boucheries monumentales composaient, à n'en pas douter, un ensemble radieux, magnifique, inspirateur. Le long des quais, des somptueux édifices, ondoyait une multitude bariolée. L'Anglais aux cheveux roux, les blonds négociants de l'Allemagne, l'Espagnol cuivré, le nègre d'Afrique, l'Italien, l'Arabe, les Turcs de Smyrne et de Judée, les hommes des nations les plus diverses et les plus lointaines se mêlaient et circulaient parmi les habitants. Ils offrirent à nos voyageurs des modèles qu'ils copièrent avec soin, dans leurs tableaux des *Rois Mages* entre autres.

Une fois qu'ils eurent choisi une demeure, ils purent travailler sans encombre. La ville ne renfermait point d'artistes célèbres : quelques enlumineurs seulement y ornaient les manuscrits, des peintres

vulgaires y ébauchaient un petit nombre de scènes religieuses ou coloriaient les statues. Les trois artistes ne furent donc point en butte à la jalousie, à de lâches intrigues : une paix profonde les environna; ils occupèrent seuls tout le domaine de l'art et furent les princes de la peinture; merveilleuse situation, qui double les forces du génie (1)!

Leur gloire allait croissant avec les années, mais les années, hélas! commençaient à blanchir la tête d'Hubert, lorsqu'ils virent un jour entrer dans leur atelier un riche personnage de moyenne stature et splendidement vêtu. Il portait une grande robe rouge, garnie de fourrure et serrée à la taille par une ceinture de velours, à laquelle pendait une aumônière de même étoffe. La nature ne l'avait pas aussi bien traité que la fortune, car il était d'une laideur remarquable. Sous un front presque entièrement chauve s'étalaient une large face et une volumineuse mâchoire. Ses yeux d'un gris pâle n'animaient point sa physionomie tranquille. Pour comble de malheur, il avait la figure parsemée de verrues : on en remarquait une sur son front, une entre ses deux sourcils et une autre à sa lèvre supérieure. Un nez mince, en lame de couteau, et de grandes oreilles complétaient ce visage peu attrayant. L'expression du visiteur annonçait un caractère pieux, doux et timide; la dé-

(1) Facius, contemporain des Van Eyck, applique à Jean ce terme de prince : « Joannes Gallicus nostri seculi princeps judicatus est, litterarum nonnihil doctus, geometriæ præsertim, et earum artium quæ ad picturæ ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quæ, ab antiquis tradita, ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat. »

votion chez lui prenait surtout la forme de la crainte; il tremblait à l'idée des châtiments célestes. Tout dans sa personne indiquait un esprit vulgaire; sa tête chauve, son attitude, ses mains ridées attestaient son grand âge. Sentant qu'il approchait du terme de sa carrière, il désirait se concilier les bonnes grâces du souverain juge par sa libéralité (1).

C'était un noble citoyen de Gand, Josse Vydt, seigneur de Pamele (2). Depuis longtemps sa famille jouait un assez grand rôle dans la ville industrieuse et guerrière. Celle de sa femme, Isabelle Borluut, occupait une position plus haute encore. Un de ses aïeux, Jean Borluut, avait contribué fortement à la victoire de ses compatriotes, dans la fameuse *bataille des Éperons*. Étant sorti de la ville avec ses troupes, la veille de la lutte, il avait fait pendant la mêlée une heureuse diversion. Un membre de cette famille puissante et riche, ayant fondé, en 1299, à Gand, le

(1) Cette description n'est pas un portrait imaginaire : nous l'avons tracée à Berlin, devant le panneau où Jean van Eyck a figuré le donateur de l'*Agneau mystique*. La galerie du Belvédère possède une autre effigie du même personnage; un iconophile autrichien la décrit de la manière suivante : « Elle nous montre un vieillard aux traits mous et un peu insignifiants. Ce ne pouvait être une personnalité remarquable; mais la réalité extrême de l'image, qui porte à la croire exacte, éveille l'intérêt. La précision du travail est digne d'un miniaturiste; sur la fourrure blanche, qui borde le surtout cramoisi, on pourrait compter les poils. » Betty Paoli : *Wiens Gemælde-Gallerien*, pag. 114.

(2) Il y avait en Belgique deux seigneuries de Pamele, l'une située près d'Audenarde, la seconde près d'Alost; c'est le dernier fief qui appartenait à Josse Vydt.

monastère des Augustins, Jean Borluut y fut enseveli. Son tombeau porte encore cette épitaphe somptueuse :

> Johannes jacet hic, miles fortissimus olim,
> De Borluut dictus, nullo certamine victus.

Ici repose Jean dit de Borluut, autrefois guerrier très valeureux, qui, dans aucune bataille, ne fut vaincu.

Jérôme Borluut, le père d'Isabelle, était échevin de la commune gantoise. Quant à sa fille, quoique descendant d'une race illustre et même héroïque, elle n'avait rien de fier, de noble et d'idéal, ni dans ses traits, ni dans son expression, ni dans sa tournure. C'était une bonne ménagère, bienveillante, équitable, honnête, mais sans élévation d'esprit ou de caractère, la digne compagne de Josse Vydt (1). Ces deux personnages, d'une nature si peu distinguée, allaient cependant avoir l'honneur de faire exécuter aux Van Eyck le plus grand travail que l'on eût entrepris jusqu'alors en deçà des Alpes.

Suivant un usage de l'époque, Josse Vydt avait acheté, en 1420, une chapelle dans l'église de Saint-Bavon, alors consacrée à saint Jean, pour y établir la sépulture de sa famille : les Borluut devaient y

(1) Elle est peinte, comme son mari, de dimensions assez grandes, sur un des volets de l'*Agneau mystique*, maintenant conservés à Berlin. La digne femme porte un bonnet de linge et de gaze, une ample robe couleur lie de vin, et paraît avoir une soixantaine d'années. C'est un excellent portrait.

recevoir aussi l'hospitalité de la mort. Il la fit rebâtir ou du moins restaurer ; on sculpta ses armoiries et celles de sa femme sur la clef de voûte et sur la porte, où on les voit de nos jours : on les déploya sur les vitraux (1). Une crypte fut ouverte sous la chapelle haute, pour servir d'asile aux cadavres et de funèbre oratoire (2). Mais l'autel supérieur avait besoin d'une décoration en harmonie avec ce luxe féodal et religieux. Le seigneur de Pamele voulait y placer un immense polyptyque, une œuvre mémorable, qui éclipsât tous les monuments analogues. Il avait pensé naturellement aux frères Van Eyck, et Hubert étant alors réputé le plus habile, c'était lui qu'il venait prier d'exécuter le travail. Le peintre accepta la commande, exposa sans doute un programme, car tout prouve qu'il choisit le sujet, comme on le verra plus loin, et un accord fut conclu.

Hubert semble avoir transporté alors sa résidence à Gand, où sa famille l'accompagna (3). D'après un

(1) Vydt portait d'or à deux faces échiquetées d'azur et d'argent, de deux traits ; Borluut, d'azur à trois cerfs passants d'or.

(2) *Messager des sciencee et des arts*, année 1823, pag. 260, année 1825, pag. 160.

(3) M. Liévin de Bast, dans un élan de patriotisme local, a prétendu que les Van Eyck habitaient Gand dès l'année 1410 : il allègue en faveur de son opinion le témoignage d'Opmeer, historien tout à fait obscur du seizième siècle : son *Opus chronologicum*, imprimé en 1611 quoique rédigé plus tôt, contient la phrase suivante : « 1410. *Hâc tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius cum Huberto, fratre suo majore natu, summi pictores.* »

Mais cette brève assertion étant contraire à toutes les autres données historiques, elle ne peut, dans son isolement, avoir une grande importance. Un auteur vaniteux et insignifiant, l'abbé Carton, s'auto-

renseignement peu authentique, ce changement de domicile aurait eu lieu en 1421, et Jean aurait alors été affilié, aussi bien qu'Hubert, à la corporation des peintres gantois (1). Ils s'établirent près de la place qu'on nomme le Kautre, à l'angle de la rue des

risant d'une note que lui avait adressée M. Goetghebuer, prétendait qu'Hubert van Eyck avait été affilié dès l'année 1412 à la confrérie gantoise de Notre-Dame-aux-Rayons et que sa sœur y fut reçue en 1418 : leur double admission devait se trouver inscrite sur un registre de la pieuse société. Mais M. De Buscher ayant fait une enquête, on ne put trouver le registre. « Un employé des archives, dit un commentateur belge, croit avoir, il y a de longues années, communiqué un jour à M. Goetghebuer un rouleau, dont ce dernier a extrait cette note ; mais, malgré les recherches les plus minutieuses, on n'est point parvenu à le découvrir. On a quelques raisons de croire qu'il ne se retrouvera point. Donc, jusqu'à preuve du contraire, nous tenons pour apocryphe cette note concernant Hubert et Marguerite. »

(1) La note de leur affiliation devait se trouver inscrite en ces termes sur une matricule ancienne de la compagnie : « 1421-1422. En cette même année mourut dame Michelle, épouse du duc Philippe. Par suite de cette mort, la ville de Gand fut en grand deuil : Hubert et Jean, qu'elle aimait beaucoup, furent gratifiés de la franchise par le métier. » Quel rapport entre le décès de la princesse et l'admission des peintres dans une ghilde ? Si on avait voulu lui complaire, on aurait dû prendre cette décision de son vivant. Le registre, d'ailleurs, a disparu, comme celui de Notre-Dame-aux-Rayons. La matricule existant aujourd'hui a été « écrite tout d'un trait, dit M. De Busscher, après la confiscation des archives du métier en 1540, et recomposée sur des données éparses, fournies par les anciens membres de la corporation. Elle présente des erreurs et des omissions. » Un document pareil ne saurait faire autorité. La rédaction de l'article, néanmoins, pourrait être défectueuse, sans que la note relative aux deux artistes fût controuvée. Comme le remarque un auteur moderne, nul ne pouvait peindre dans une ville sans être affilié au métier.

Vaches et du Marché aux Oiseaux (1). Cette maison a été depuis peu reconstruite et ornée de deux médaillons, qui représentent les célèbres frères. Là, l'aîné fit le plan général de son œuvre et en commença tout seul l'exécution ; il croyait la terminer seul aussi, mais le sort en avait décidé autrement, et, cette fois encore, il devait avoir son frère pour collaborateur.

Plein des idées qui charmaient son esprit, quand il avait composé le *Triomphe de la loi nouvelle*, il allait traiter un sujet analogue, qui ne semble même qu'un développement, un corollaire du premier. Ce motif est malheureusement une donnée symbolique, et les symboles, dans le vivant domaine de l'art, occupent la dernière place. La forme peut en être admirable, mais on sent toujours qu'elle n'existe point pour elle-même, qu'elle sert d'enveloppe et fléchit sous le despotisme de l'idée. Or l'imagination demande tout le contraire : elle ne s'intéresse point aux objets, ou s'y intéresse d'une façon directe. Si on les lui présente comme des voiles, comme des leurres, comme des emblèmes arbitraires, l'ennui la frappe de sa baguette léthargique. Ce qu'elle voit n'a pas même la réalité de la haute poésie ; c'est une double fiction, qui ne s'adresse vraiment point à elle, mais à une autre faculté. Pour y trouver du charme, il faut qu'elle considère uniquement l'exécution, et perde, en quelque sorte, de vue le fond du sujet,

(1) Voyez plus loin et dans le *Messager des sciences et des arts*, année 1824, pag. 218, les arguments sur lesquels on appuie cette hypothèse, car ce n'est qu'une hypothèse.

ce qui diminue singulièrement le plaisir du spectateur.

Hubert prit donc pour thème deux passages de l'Apocalypse : le premier nous dépeint Jésus comme un agneau, qui rachète de son sang les crimes de notre espèce; le second va nous expliquer tout le retable :

« Je vis ensuite l'Agneau, debout sur la montagne sainte, et avec lui cent quarante-quatre mille personnes, qui portaient le nom de son père écrit sur leur front.

« J'entendis alors une voix du ciel, semblable au fracas des grandes eaux, pareille au bruit d'un grand tonnerre; et cette voix, je l'entendais comme le son de plusieurs joueurs de harpe, qui touchent de leurs instruments.

« Ils chantaient un nouveau cantique devant le trône, et devant les quatre animaux, et devant les vieillards; et nul ne pouvait le chanter que les cent quarante-quatre mille, qui avaient été rachetés de ce monde.

« Ceux-là n'ont point été souillés par les femmes, car ils sont demeurés vierges; ceux-là suivent l'Agneau en tous lieux; ils ont été rachetés d'entre les hommes, pour être consacrés à Dieu et à l'Agneau, ainsi que des prémices.

« Et l'on n'a jamais trouvé le mensonge dans leur bouche : ils sont purs et sans tache devant le trône de Dieu (1). »

Hubert crut pouvoir interpréter largement les ver-

(1) *Apocalypse de saint Jean*, chap. XIV.

sets de l'Écriture, et grouper autour de l'Agneau toutes les idées chrétiennes, à l'aide de personnifications dogmatiques et historiques, sanctionnées par un long usage. Il plaça donc au milieu la victime expiatoire, debout sur un autel couvert d'une nappe blanche : de sa poitrine s'échappe un filet de sang, qui tombe dans un calice. Le devant de l'autel porte, en haut, cette inscription : *Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi*, et, en bas, une seconde : *Jesus via, veritas, vita*. La colombe divine plane au dessus de l'emblème mystique; au dessus de la colombe trône Dieu le père, la tête couronnée de la tiare des papes. Un splendide manteau rouge l'enveloppe et se rattache sur la poitrine au moyen d'une agrafe éclatante : une broderie de perles en ourle magnifiquement les bords. L'artiste n'a point donné à l'éternel les traits d'un vieillard : il l'a représenté dans la force de l'âge, comme les anciens figuraient Jupiter; il vaut mieux, en effet, le revêtir d'une jeunesse inaltérable, que de le montrer soumis au pouvoir du temps. Les siècles passent devant lui comme des jours : la décrépitude et la mort lui obéissent et ne sont que des instruments de sa volonté. Plein d'un calme profond, d'une gravité majestueuse, il a bien l'air ici du maître suprême. Dans sa main gauche brille un sceptre de cristal, aussi diaphane que tous les vases des peintres hollandais. De la main droite, il bénit les fidèles qui se pressent au bas du triptyque. La Vierge est assise de ce côté : elle tient un livre à la hauteur de sa poitrine et en médite les paroles; ses yeux, sa tête légèrement baissée expriment l'attention, la réflexion. Une candeur angé-

lique, une sainte paix divinisent sa figure, dont le type est malheureusement un peu lourd : ses grosses lèvres, ses pommettes saillantes trahissent son origine. Des cheveux châtains flottent sur ses épaules, un manteau bleu se drape autour de ses formes : elle semble avoir pris pour costume un pan du céleste azur. A la gauche de Dieu, saint Jean frappe la vue par ses traits mâles et son attitude pensive : une barbe, une chevelure épaisses, d'une teinte foncée, lui impriment un caractère de sombre grandeur, en harmonie avec son histoire. C'est l'homme de la solitude, *Vox clamans in deserto* : l'âpre vent de la Palestine, sa chaleur africaine, la réverbération d'une terre desséchée ont bruni son visage. Il a cherché le Seigneur dans les lieux incultes, sur les rives sinistres de la mer Morte, parmi les hauteurs funèbres qui l'environnent. Un manteau vert, signe d'espérance, l'habille de ses longs plis : levant la main droite, il paraît annoncer l'exécution des prophéties, et le livre qui les contient, une bible magnifique, étale devant lui ses pages mystérieuses.

A droite et à gauche de cette trinité, on voit des anges qui célèbrent sur l'orgue et la viole le triomphe de l'*Agneau mystique*. Le peintre a omis les ailes que leur attribuent l'Ancien et le Nouveau Testament, peut-être parce qu'elles eussent envahi les étroits volets où ils figurent : les célestes musiciens qui auraient pu y tenir, eussent alors été trop peu nombreux pour simuler une foule. Quoi qu'il en soit, ils portent des habits somptueux : l'imagination la plus vive n'augmenterait point l'opulence de leurs robes, de leurs chapes brodées, que maintiennent

des agrafes éblouissantes. L'ange qui touche de l'orgue, notamment, est drapé dans un brocart d'une splendeur inouïe. De longs cheveux tombent sur leurs épaules, maintenus au front par un bandeau garni de perles et de diamants. Derrière l'orgue chante un premier chœur ; sur le volet correspondant, un autre chœur exalte l'Agneau : un adolescent debout devant un pupitre en bois, peint avec une surprenante délicatesse et orné d'un bas-relief qui nous montre saint Michel terrassant le fameux dragon, bat la mesure et dirige ce dernier groupe. Les chanteurs sont extrêmement curieux : ils ouvrent la bouche au point de montrer leur langue et leurs dents, froncent les sourcils, font tous les efforts et toutes les contorsions de visage qu'on remarque sur nos théâtres. Cela produit un effet comique, et l'on croirait presque voir une charge, s'il n'était manifeste qu'un amour extrême de la vérité a seul guidé l'auteur. Un expert en musique dirait quelle note module chaque gosier.

Descendons maintenant vers le panneau principal ; un troisième chœur d'esprits célestes s'y agenouille devant l'autel, en adorant l'Agneau. Les deux premiers balancent des encensoirs, les autres chantent ses vertus, son sacrifice, et portent les instruments de la Passion : la croix, la lance, l'éponge amère et la sanglante colonne. Ils sont vêtus de grandes tuniques et déploient des ailes rougeâtres. Sur le premier plan ruisselle une fontaine, que désignent ces paroles de l'Apocalypse : « L'Ange me montra encore un fleuve d'eau vive, clair comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'Agneau. » — « Ils n'au-

ront plus ni faim ni soif, et le soleil, ni aucun souffle brûlant, ne les incommoderont plus, parce que l'Agneau, qui est au milieu du trône, sera leur pasteur; et il les conduira aux sources d'eau vivantes, et Dieu essuiera toutes les larmes de leurs yeux. » Jamais certes allégorie n'a été peinte d'une manière plus habile : cet accessoire est un chef-d'œuvre. Une colonne, surmontée d'un ange en bronze, s'élève au milieu; les têtes de dragon qu'elle supporte vomissent dans le bassin des filets d'eau, clairs et purs comme le diamant. Ils agitent l'onde prisonnière entre des parois de marbre; les cercles mobiles, les petites vagues qu'ils forment, sont rendus avec une patience et un bonheur extrêmes; la lumière devenue liquide ne serait pas plus brillante. Ces flots en miniature ont l'air de scintiller, de trembler; le regard se joue à la surface et y plonge tout ravi : ils sont limpides comme les sources des montagnes, riches d'aspect comme un vin précieux dans un vase d'or. S'échappant de leur réservoir, ils baignent un canal peu étendu, où la main de l'homme n'a pas laissé de traces. On pourrait en nombrer les cailloux; des perles et des diamants ornent ce lit sans souillures; d'admirables fleurs, des plantes délicates poussent sur les bords, se penchent sur le ruisseau et y projettent leurs ombres mignonnes. Le soin, la poésie du détail sont parvenus à leurs dernières limites : Gérard Dow lui-même n'a pas fait mieux (1).

(1) Pour que cette fontaine apparaisse dans toute sa beauté, un rayon de soleil est indispensable; mais alors on croirait voir de l'eau réelle.

Une pelouse éclatante, semée de violettes, de marguerites, de lis, de pensées, de primevères et de campanules, se déroule autour de l'Agneau et de la fontaine. Des buissons de roses, de palmiers, des cyprès y grandissent; le terrain va en montant, un horizon lumineux couronne le paysage, à l'extrémité duquel on aperçoit la Jérusalem céleste. Elle offre l'aspect d'une ville ordinaire : les flèches qui l'embellissent et la dominent paraissent avoir eu pour modèles les flèches de Maestricht (1). Un souvenir de son enfance vint encore inspirer l'homme de génie; dans le fond de cette riante perspective, au dessus de la ville bienheureuse, il dressa les fiers clochers, les saintes pyramides qu'il voyait pendant sa jeunesse, tantôt lorsqu'il errait au milieu des bois et qu'une vaste clairière lui permettait d'en saisir le profil, tantôt lorsqu'il s'ébattait sur le gazon des pâturages ou suivait les bords de la Meuse, troublé, charmé déjà, ayant pour compagnon le noble guide qui révèle aux âmes fortes les secrètes harmonies des choses.

La perspective dans ce panneau est très bien faite, même la perspective aérienne. Les montagnes bleues, qu'on aperçoit au loin, sont vraiment à la distance où le peintre a voulu les placer. Trois petits nuages, qui blanchissent le ciel, imitent parfaitement les vapeurs légères que nous voyons, pendant les beaux jours, flotter sur les courants de la brise.

A travers la campagne étoilée de fleurs, s'avancent des groupes bénis : ce sont les élus qui viennent ado-

(1) *Ursula, princesse britannique*, par le baron De Keverberg.

rer l'emblème du Christ. « Ils se tenaient debout, vêtus de robes blanches, et ayant des palmes dans les mains. Ils s'écriaient et disaient d'une voix forte : — C'est à notre Dieu, qui est assis sur le trône, et à l'Agneau qu'est due la gloire de notre salut (1). » Nous apercevons d'abord près de la Jérusalem céleste, en haut du panneau et sur la droite, la légion des douces héroïnes qui ont souffert le martyre. Elles sont conduites par sainte Agnès, sainte Barbe et sainte Dorothée. Presque toutes portent des turbans. De longues chevelures blondes, crêpées en éventail, flottent sur leurs épaules. Une grâce extraordinaire embellit leur visage, leurs formes et leur attitude. Mais leurs dimensions étant très petites, elles n'ont pas la même importance que les figures masculines, dont nous allons parler. Le sexe aimable se trouve donc sacrifié ici, comme dans presque toutes les peintures flamandes (2). Elles tiennent des palmes à la main, signe de leur triomphe et de leur joie.

Plus bas rayonne une troupe de moines, de papes et d'évêques, occupant la droite et regardant l'autel. On distingue parmi eux saint Liévin, apôtre de la Belgique, martyrisé en 633. Un sentiment de pieuse componction anime leur figure : on ne peut rien voir de plus doux et de plus noble. Il ne faudrait pas néanmoins étendre cet éloge aux cénobites vêtus de lourds manteaux et agenouillés sur le devant. Je ne sais dans quel but le peintre sagace leur a donné des visages comiques : menton saillant, nez camus,

(1) *Apocalypse de saint Jean*, chap. VII.
(2) Voyez le t. Ier, chap. III et IV.

bouche difforme, les traits sont d'une complète vulgarité. La magie de la couleur ne rachète pas ce défaut, qui voile une intention, ou trahit un goût particulier à Jean van Eyck. Ils ont les mains jointes, et une ferveur enthousiaste répand un demi-jour idéal sur leurs têtes communes.

Derrière les prêtres marchent les saints Ermites : des rochers, une épaisse forêt occupent le second plan; de nombreux orangers, couverts de fruits, déploient leur feuillage sur la lisière. Les anachorètes sortent d'un ravin obscur, symbole de leur vie paisible et retirée. Ils cheminent d'un air pensif, tenant d'une main un bâton de voyage et de l'autre un chapelet. D'où viennent-ils sous leur froc sombre, d'un pas lourd et chancelant, qui dénote l'habitude d'une immobilité contemplative? Leurs chevelures, leurs barbes touffues, que la vieillesse a blanchies de sa première neige, ou qui ont gardé leur couleur noire, sont incultes et désordonnées comme les broussailles de leurs thébaïdes; leur peau brune, leurs traits sévères et même farouches annoncent également les privations de leur rude existence, la funèbre solitude où ils passent leurs jours. L'un d'eux, la tête inclinée, cherchant l'Agneau du regard, prie avec une ardeur sublime; l'extase est peinte sur sa figure austère. Son voisin de gauche a peut-être une expression plus frappante encore; une humilité sainte, un profond recueillement voilent ses yeux; il paraît abîmé dans les visions magiques d'un autre monde. Les sourcils relevés de quelques ermites, leurs fronts couverts de plis, l'air étrange de leur figure dénotent aussi l'exaltation. Marie-

Madeleine, portant son vase de parfums, et une seconde sainte, qui pourrait être Marie l'Égyptienne, terminent ce groupe merveilleux.

Nous découvrons ensuite les pèlerins, *Peregrini sancti*. La forêt se prolonge, mais une vallée en sépare les derniers massifs d'une colline charmante, où verdoient quelques arbres. Une eau limpide arrose le sol inférieur : dans le lointain, on aperçoit une ville, puis des côteaux mollement ondulés qui ferment l'horizon. De ce champêtre val sort la pieuse troupe : un géant marche à leur tête et leur fait signe de le suivre; une tunique blanche lui descend jusqu'aux genoux, il porte un vaste manteau rouge, qui lui cache les deux bras et une main, puis tombe en plis harmonieux sur le devant. Ses pieds maigres, comme ceux des autres voyageurs, témoignent de ses longues fatigues. Il a pour s'appuyer un bâton énorme ; une chevelure épaisse et noire, une barbe pareille assombrissent ses traits, dont l'exécution n'est point, d'ailleurs, fort heureuse. Ce géant, on le devine, représente saint Christophe. Dix-sept pèlerins d'une taille inférieure cheminent sous ses ordres. L'un d'entre eux, ayant sur la tête un chapeau garni de coquilles, se fait remarquer par une attitude grave, par un air sérieux. Un autre, plus jeune et le bourdon à la main, regarde ce voyage comme un plaisir et offre au spectateur une mine joyeuse. Un rude caractère, une mine pensive distinguent quelques-uns de ses compagnons (1).

(1) *Notice sur le retable de Saint-Bavon*, par le docteur Waagen, *Messager des sciences et des arts*, année 1824, pag. 193.

En face de ces nobles cohortes, des groupes symétriques nous apparaissent sur la gauche. Les martyrs d'abord, vers le haut de la colline : on observe dans le nombre des papes, des évêques et des cardinaux; ils portent à la main les palmes qui annoncent leur victoire.

Au dessous des martyrs sont dessinés les prophètes de l'Ancien Testament, qui s'agenouillent sur l'herbe et ont les yeux tournées vers l'Agneau rédempteur : ils tiennent des livres entre leurs mains, lesquels, sans doute, renferment leurs ténébreuses prédictions. Une phalange placée derrière eux offre aussi ses hommages à la victime expiatoire; les individus qui la composent sont debout, largement drapés. L'un d'eux ayant, pour costume une robe et un manteau blancs, porte sur la tête une couronne de laurier et, dans la main droite, une branche d'oranger avec un fruit. Son voisin, en manteau bleu, en camail rouge, porte aussi un rameau vert, mais d'une autre espèce et dont le feuillage annonce un myrthe. Ils ont l'un et l'autre une grande dignité de pose, d'expression et de figure. Ce sont deux poètes indubitablement : on croirait même que le peintre a voulu représenter Virgile et Dante. La branche d'oranger, avec son fruit jaune comme le soleil, indiquerait alors le rameau d'or, qui ouvre les portes de l'enfer, selon les paroles de l'Énéide; la branche de myrthe rappellerait le brûlant amour d'Alighieri pour Béatrice. La gravité un peu sombre du personnage conviendrait d'ailleurs très bien au chantre des malédictions et des tortures divines. Le groupe dont ils font partie se compose vraisemblablement d'au-

teurs, d'artistes sacrés : il serait injuste de les omettre dans la liste des serviteurs d'Emmanuel, ceux qui revêtent sa doctrine de formes éblouissantes!

Du même côté chevauchent les soldats du Christ, *Milites Christi*, et les juges équitables, *Justi Judices*. Un splendide paysage les environne : des masses de rochers, que zèbre mainte fissure, que des ravins entrecoupent et dont la cime est parée d'herbes et de buissons, occupent le premier plan. Derrière les broussailles montent de frais côteaux, où l'on aperçoit quelques tours et forteresses, qui dominent les arbres. Par delà ces hauteurs et ces châtellenies règnent des sommets plus élevés, que couronne un bandeau de neige. Les soldats du Christ ont pour guides trois jeunes cavaliers, tenant des drapeaux ornés d'une croix ; des couronnes de lauriers pressent leurs cheveux flottants, des cuirasses polies abritent leur poitrine. Le personnage du milieu, que sa place dans le groupe et son cheval blanc désignent comme la figure principale, étonne le spectateur par son imposante majesté : une dévotion profonde exalte ses traits. On voit en lui un homme énergique, une forte nature, qui reconnaît cependant une puissance plus grande et s'humilie devant le Créateur. Il représente, selon Waagen, le célèbre héros Godefroid de Bouillon ; le même auteur suppose que ses deux acolytes sont Tancrède et Robert de Flandre, hypothèses inoffensives qui échappent à la discussion : le visage de ceux-ci annonce la valeur et la fidélité. Quatre princes portant des couronnes et deux individus portant des toques marchent sur leurs traces. Parmi les premiers, il en est un que signale le diadème des em-

pereurs. Malgré sa barbe blanche, Liévin de Bast pense qu'il figure Baudouin de Constantinople (1). Un autre chevalier passe pour être saint Louis. Le reste de la phalange a les caractères du type flamand.

Les juges équitables montent aussi d'élégants coursiers. Le plus extérieur s'offre à nous sur un cheval blanc, couvert d'une riche housse; une magnifique pelisse bleue l'enveloppe et un bonnet fourré orne sa tête. Il est déjà vieux, mais sa physionomie a une grande vivacité, quelque chose de fin et de narquois. C'est le portrait d'Hubert van Eyck. Plus loin, on observe un homme plus jeune et d'une heureuse figure, qui exprime le calme, le jugement et la bienveillance : il porte une robe noire, une coiffure en manière de turban, que dépassent les bouts de l'étoffe : un chapelet de corail est suspendu à son cou. On l'a baptisé du nom de Jean van Eyck (2). Ces têtes ont servi de modèles pour toutes les images des célèbres frères. Ils ne sont pas côte à côte, mais deux cavaliers peu importants les séparent, deux

(1) *Messager des sciences et des arts*, année 1824.

(2) Le témoignage de Karel van Mander est positif à cet égard : « Sur les autres ailes, on voit le comte de Flandre à cheval, ainsi que nous l'avons dit, et, en face Jean et Hubert, le dernier peint à la droite de son frère, parce qu'il était plus âgé que lui, comme on l'a effectivement représenté. La coiffure d'Hubert consiste en un bonnet étranger, retroussé par devant, et orné d'une fourrure précieuse. Jean porte une élégante coiffure, à peu près en forme de turban, avec une étoffe qui pend par derrière, un tabbard noir et, sur le tabbard, un collier rouge avec une médaille. » Il n'y a pas moyen de s'y méprendre. Dans la collection de portraits d'artistes, ornée des vers de

individus traités exprès avec négligence. Six autres compagnons trottent près d'eux et longent les rochers. L'attention minutieuse de l'auteur à spécifier et caractériser toute chose se trahit jusque dans la manière dont il a exécuté les chevaux : les blancs paraissent benins et dociles : un des noirs agite violemment sa tête, comme s'il était farouche et indomptable.

Des rayons lumineux, qui partent du Saint-Esprit, viennent frapper les groupes les plus rapprochés de l'Agneau : la colombe mystique semble tous les vivifier et les unir. Le trait de flamme touche le sein des vierges, qui se gonfle sous les caresses de l'amour divin.

Au bas du retable on voyait autrefois un panneau longitudinal, qui en formait, pour ainsi dire, l'appui et représentait le lieu des supplices éternels. Les damnés, dans leur sombre asile, fléchissaient eux-mêmes le genou devant l'Agneau rédempteur, qu'ils avaient méconnu et outragé. Malheureusement cet enfer était peint à la détrempe : des restaurateurs

Lampsonius, qui parut en 1572, ceux des frères Van Eyck sont copiés sur les deux têtes du retable de Gand. Il est fâcheux qu'on ne sache pas ce qu'est devenue leur double image, conservée autrefois dans la galerie d'Orléans. Leurs effigies ornent encore le *Triomphe de la loi nouvelle*, comme nous l'avons dit. Le portrait isolé de Jean décorait autrefois l'église Saint-Donat, de Bruges, et faisait pendant à celui de sa femme que possède l'Académie de la même ville. Les têtes de Saint-Bavon se trouvent reproduites parmi les cavaliers qui entourent la croix, sur un tableau acquis par l'ambassadeur russe Tatitscheff et que possède maintenant la galerie de l'Ermitage. *Messager des sciences et des arts*, année 1841, pag. 301.

inhabiles, voulant le nettoyer, l'effacèrent et le gâtèrent par la suite.

Telle est la scène principale exécutée sur ce fameux polyptyque : on dirait un vaste synode, une immense réunion de tous les peuples, qui glorifient le système chrétien et ont pour ambassadeurs, pour représentants, des individus choisis dans toutes les classes de la société. D'autres personnages complètent le symbole : par leur rapport avec les traditions catholiques, ils donnent le sens intime de cette fête solennelle.

En haut du retable, à ses deux extrémités supérieures, nous voyons Adam et Ève. L'inconséquente pécheresse est toute nue, debout, dans une attitude gênée, peu naturelle même. Quoique fille encore, elle tend déjà le ventre comme une femme enceinte. Évidemment l'artiste n'a point osé faire déshabiller une femme devant lui; les mœurs du temps et la pudeur chrétienne s'y opposaient. La tête seule a été peinte d'après le modèle vivant; elle n'est pas belle, mais, dans sa réalité commune, avec les raides cheveux qui tombent sans grâce sur ses épaules, elle a un air de vérité. Le corps est un travail tout à fait conventionnel et reproduit, sans le moindre doute, quelque statue de l'art gothique en décadence : les nus de la sculpture, aux quatorzième et quinzième siècles, nous avons à peine besoin de le rappeler, ne dénotaient eux-mêmes aucune observation de la nature. Le bassin de notre première aïeule a une ampleur disproportionnée, pendant que le thorax est amoindri d'une manière absurde; les seins chétifs ne paraissent sur la poitrine que pour faire acte de pré-

sence. Les chairs sans méplats, sans détails, ressemblent à une peau tendue sur des étoupes, comme les formes des poupées. Adam, au contraire, nous offre depuis les pieds jusqu'à la tête la fidèle image d'un garçon de l'époque, musculeux et bien portant : ce modèle n'a pas craint de dépouiller tout costume, et le peintre, à son tour, ne s'est pas fait scrupule de l'étudier et de le copier. Dans sa main droite, soulevée à la hauteur de sa poitrine, la pécheresse tient une figue, qu'elle présente à son compagnon. De la main gauche, elle cache imparfaitement son sexe avec les feuilles qu'elle a détachées du figuier. L'artiste nous révèle ici d'une manière curieuse son amour de la nature et l'ingénuité de son cœur : il ne veut rien omettre, il ne craint pas les licences de l'esprit et retrace le voile sous lequel sont cachés les organes de la passion. Il a même reproduit sur les bras, sur les jambes, sur tout le corps d'Adam, les poils clairsemés qui attestent nos liens de famille avec les animaux. Dans un petit encadrement, au dessus d'Ève, Caïn tue Abel; les suites de la faute se trouvent ainsi rapprochées de la faute même. Adam a une tête de cultivateur, hâlée, grave et un peu triste; de la main droite il cache son sexe, mais aussi imparfaitement que la séductrice. Il porte la main gauche à son buste, au dessus du sein droit, et a l'air de refuser le dangereux présent que lui offre sa compagne. Le double sacrifice de Caïn et d'Abel termine, par en haut, ce volet. La désobéissance des premiers coupables vient de la sorte expliquer la mort volontaire du Dieu martyr.

Ces différents sujets occupent douze panneaux et

toute la surface du retable ouvert : huit de ces panneaux sont mobiles et, en se fermant, couvrent les autres. Les Van Eyck les ont donc peints à l'extérieur comme à l'intérieur; je dis les Van Eyck, parce qu'Hubert étant mort pendant le travail, Jean fut chargé de terminer l'œuvre. Au dehors sont figurés l'Annonciation, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'évangéliste, la sibylle de Cumes, la sibylle d'Érithrée, le prophète Zacharie et le prophète Michée, Josse Vydt et Isabelle Borluut.

Nous n'avons pas besoin de signaler le rapport qui unit à la scène capitale et l'Annonciation et les deux saint Jean. Pour les sibylles, ce qui motive leur présence, c'est qu'on les regarde comme ayant annoncé la venue du Christ. La même raison explique et légitime celle des prophètes. Les phylactères déployés au dessus d'eux portent les phrases suivantes, tirées de leurs écrits : « Ex te egredietur qui sit dominator in Iraël. » — « Exulta satis, filia sion, jubila. Ecce rex tuus venit (1). »

Sur beaucoup de retables, les images extérieures ont une faible importance : il n'en est pas ainsi pour l'*Adoration de l'Agneau*, et nous devons continuer notre analyse. La scène principale figure l'Annonciation. Dans une chambre carrelée, aux poutrelles apparentes, qu'éclairent des fenêtres en plein cintre, Gabriel salue de loin Marie agenouillée devant un prie-Dieu, pleine de réflexion et de componction.

(1) « De toi sortira un fils qui dominera Israël. » (Michée, 1er verset du VIe chapitre).— « Ne comprime pas ta joie, fille de Sion, livre-toi à l'allégresse. Voici venir ton roi. (Zacharie, chap. IX, verset 9).

Enveloppés dans de grandes étoffes blanches, ayant d'ailleurs les chairs très pâles, les deux personnages, à peu de chose près, semblent peints en camaïeu. On ne saurait croire combien leurs draperies sont belles; rien que par la profondeur des ombres dans les plis et par la délicatesse de l'exécution, elles produisent un effet merveilleux. La Vierge et le céleste envoyé ont de grands fronts, des tempes saillantes, l'orbite de l'œil très plein, signes de puissance intellectuelle. L'ange, qui porte à la main une tige de lis, est gracieux, charmant de figure et d'attitude; pour débiter son message, il lève la main la plus élégante du monde. Comme il doit prononcer les paroles de l'Évangile : *Ave Maria, gratiâ plena*, et que Marie est supposée répondre ces mots inscrits en lettres d'or sur le champ même de la peinture : *Ecce Angelus Dei*, l'artiste a poussé l'amour de l'exactitude et le soin minutieux du travail jusqu'à leur entr'ouvrir la bouche, sans craindre l'effet désagréable que pouvait produire la séparation des lèvres. La colombe divine, qui plane au dessus de Marie, touche presque de ses pieds roses la tête de la noble Israélite. La Vierge, chose peu commune, est une femme grasse, sérieuse, d'une quarantaine d'années, avec de longs cheveux crêpés qui flottent sur ses épaules. Ses mains frêles et délicates sont croisées devant sa poitrine. Pourquoi cette femme mûre, et non pas une jeune fille? C'est l'âge, c'est la tournure que devait avoir à cette époque Marguerite van Eyck, dans l'embonpoint du célibat. Et la prétendue fille de David ressemble beaucoup à Hubert. On peut donc la regarder comme l'image de sa sœur, hypothèse assez

naturelle, puisque les deux frères sont peints sur le retable. Je ne vois pas qu'on puisse autrement expliquer le choix d'un modèle si peu conforme aux données du sujet (1).

La chambre où a lieu le mystique événement est d'une exécution admirable. Par les croisées romanes, pourvues d'un fenestrage gothique, on aperçoit une vue de Gand, prise, dit-on, du coin de la rue aux Vaches et du Marché aux oiseaux. Les ombres qu'y projette le soleil donnent à penser qu'elle a été peinte entre cinq et six heures du matin (2). La supposant copiée d'après nature, dans l'atelier même des Van Eyck, on en a induit, avec une hardiesse trop grande peut-être, la situation de leur demeure à Gand. Plusieurs détails de la chambre étonnent par une merveilleuse facture. Près de Marie se creuse une niche ogivale, qu'éclaire une petite croisée en forme de trêfle. Dans la niche, on voit suspendu à une chaîne de fer un coquemard en cuivre, et sous le coquemard se trouve posé un plat du même métal. Près de la niche, sur un champignon de bois à longue tige, flotte une serviette à liteaux bleus, comme un linge

(1) Passavant a signalé comme l'effigie probable de Marguerite une image de femme, qui se trouve près des frères Van Eyck, sur un des panneaux que l'ambassadeur russe Talitscheff avait achetés en Espagne, panneau représentant la mort du Christ. Il serait très important de comparer ces deux portraits présumés : on pourrait ainsi acquérir une espèce de certitude. Le tableau orne actuellement la collection de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. (*Messager des sciences et des arts*, année 1841, p. 301, article de Passavant.)

(2) Liévin de Bast : *Messager des sciences et des arts*, année 1824, p. 219.

qui sèche. Un peu plus loin, un banc de pierre, dans l'embrasure d'une fenêtre, porte une carafe pleine d'eau. Ces divers objets sont autant de chefs-d'œuvre. Abraham Mignon, Van Huysum, David de Heem, Van Kessel et Chardin n'ont pas mieux fait. La rue de Gand qu'on découvre forme une perspective digne de Van der Heyden : chaque brique, chaque détail sont exécutés avec un soin minutieux.

En haut de ces quatre volets, on aperçoit la sibylle de Cumes et la sibylle Érythrée, puis les deux prophètes Zacharie et Michée. Ce sont des travaux secondaires et sans importance, pour lequel fut sans doute mis en réquisition le pinceau de Christophsen, qui avait sans doute, comme ses personnages, des yeux ternes et de lourdes paupières.

Au dessous de l'Annonciation, les Van Eyck ont placé les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'évangéliste, puis les portraits de Josse Vydt et d'Isabelle Borluut. Les premières sont de magnifiques grisailles, d'un noble et grand caractère, analogues au saint Jean dessiné dans l'intérieur, en haut du polyptyque, et rappelant même les douze apôtres de Dresde. Les étoffes qui les drapent sont seulement un peu trop volumineuses. Comme attitude, comme traits, comme expression, les deux annonciateurs du Verbe ont la majesté des meilleures statues antiques. Leur relief et la perspective des niches qu'elles occupent sont parfaitement rendus. Pour Josse Vydt et sa femme, nous les avons décrits plus haut (1) : ce sont des portraits excellents, quoique les modèles

(1) Page 181 et ss.

n'eussent point été favorisés par la nature. Tous deux se tiennent à genoux, les mains jointes. En peignant la figure d'Isabelle, l'artiste a gradué les tons avec une finesse extraordinaire : on admire malgré soi l'ombre délicatement peinte qui tombe du bonnet sur le front. Dans la reproduction de ces volets que Michel van Coxie exécuta pour Philippe II et que possède maintenant la cathédrale de Saint-Bavon, les quatre personnages ont été remplacés par les statues des évangélistes, statues où l'on reconnaît tout d'abord le style du seizième siècle.

Nous avons décrit longuement le retable de Saint-Bavon, à cause de son extrême importance. Il ne méritait pas une moindre attention que le *Jugement dernier* de Dantzig. Œuvres capitales des frères Van Eyck, ils étaient par cela même les plus vastes peintures entreprises jusqu'alors dans les régions cisalpines. Ce fut la grande épopée homérique, l'Iliade et l'Odysée de l'art néerlandais. Malheureusement l'*Adoration de l'Agneau mystique* demeura seul dans les Pays-Bas. Il y fut étudié pendant près de deux siècles. Sur ce trône merveilleux, sur cet arbre de Jessé verdoyèrent tous les rameaux, s'épanouirent toutes les fleurs que, durant une longue suite d'années, l'imagination produisit dans les campagnes néerlandaises.

L'analogie de la conception avec l'idée-mère, qui a inspiré le *Triomphe de la loi nouvelle*, est si manifeste qu'on ne peut la mettre en doute. Le tableau de Madrid représente le Christianisme abattant le Mosaïsme et le doux génie de l'Évangile chassant les funèbres esprits du Pentateuque. Le polyptyque

de Gand nous montre cette même doctrine, non plus en lutte avec une doctrine antérieure, mais décidément victorieuse et recevant les hommages de toutes les nations. Dans les deux ouvrages, les figures d'en haut sont identiques. A Saint-Bavon, l'Agneau est debout sur un autel, près d'une fontaine, d'où coulent les eaux vives de la grâce et du salut; en Espagne, l'Agneau est couché aux pieds de Dieu le père, et on voit jaillir du trône d'Elohim une source dont les flots portent une multitude d'hosties, emblèmes de la Rédemption, puis alimentent une fontaine. Des groupes d'anges musiciens et d'anges chanteurs célèbrent sur les deux productions l'avénement du dogme chrétien. Les dioscures de l'art néerlandais, Hubert et Jean van Eyck, y sont également représentés. Si l'on pouvait, au moyen de bonnes aquarelles, faire entre le tableau de Madrid et le polyptyque de Gand une comparaison immédiate, on remarquerait dans l'exécution beaucoup d'autres similitudes. Je crois donc fermement que Hubert a inventé, composé les deux morceaux et qu'il en a exécuté les plus belles parties.

CHAPITRE VII

LES VAN EYCK

Hubert van Eyck meurt à Gand, où il avait transporté son domicile. —On l'enterre dans le caveau sépulcral de la famille Vydt.—Mariage de Jean.—Philippe le Bon l'attache à son service.—Il n'occupe pas seulement son pinceau, mais le charge d'expéditions mystérieuses.— Jean van Eyck continue l'*Adoration de l'Agneau mystique*.—Le duc l'envoie à Lisbonne, pour faire le portrait d'Isabelle de Portugal.— Le célèbre artiste fonde une école dans la Péninsule. — Il visite les rois maures. — Revenu à Bruges, il termine l'*Agneau mystique*. — Tableau représentant le mariage d'Arnolfini, avec sa belle-sœur. — Mort de Jean van Eyck.

Une partie seulement de l'*Agneau mystique* était achevée, lorsque, le 18 septembre 1426, la mort brisa la palette d'Hubert et lui arracha les pinceaux qu'il avait consacrés au Seigneur. Étant né en 1366, le grand peintre avait alors soixante ans

accomplis. On l'enterra dans le caveau sépulcral de la famille Vydt, sous la chapelle même que devait orner son immense travail. Une arcade ouverte dans la muraille dominait sa tombe, et sur la dalle qui fermait son dernier lit de repos, un squelette en marbre tenait une plaque de cuivre, où on lisait une épitaphe que je traduis du flamand :

« Voyez en moi votre image, vous qui passez au dessus de ma tête; j'étais jadis semblable à vous, maintenant je suis mort et couché sous la terre, comme il y paraît bien. Ni la prudence, ni l'art, ni la médecine ne m'ont servi. Honneur, habileté, sagesse, pouvoir, opulence, grandeur, la mort n'épargne aucune chose. Je m'appelais HUBERT VAN EYCK, j'étais célèbre et admiré comme un grand peintre; maintenant les vers me dévorent. J'étais quelque chose, il y a peu de jours, et ne suis plus que néant.

« Ce fut en l'an du Seigneur mil quatre cent vingt-six, le dix-huit du mois de septembre, que je rendis avec peine mon âme à Dieu. Priez-le pour moi, vous qui aimez l'art, afin que je puisse obtenir sa grâce, et fuyez le péché, accomplissez le bien, pour qu'un jour il vous soit donné de me suivre. »

Mais on ne livra point toute la dépouille du grand homme à la terre. Les os de son bras droit, de ce bras qui soutenait une main si habile, furent détachés par ses admirateurs. On les exposa, comme un objet de vénération publique, dans une armoire de

fer, à la porte de l'église, que le cimetière environnait, selon l'ancienne coutume. Ils y attiraient encore la vue pendant le seizième siècle, et cette relique d'une nouvelle espèce montrait quelle haute opinion de l'artiste avaient ses contemporains, quelle action profonde avait exercée le génie des Van Eyck sur les habitants de la Flandre (1).

Marguerite, qui était sans doute l'aînée de Jean, ne tarda pas à suivre Hubert en sa froide demeure. Elle alla aussi habiter le caveau funèbre de Josse Vydt. On ignore la date précise de sa mort. Dans le panégyrique de Lucas de Heere, suspendu autrefois à Saint-Bavon, en face de l'*Agneau mystique*, on lisait ces deux vers, qui concernent Hubert van Eyck et Marguerite :

Hy rust begraven hier, de suster hem omtrent,
Die met haer schilderye oock menich heeft verwondert.

« Il repose enterré ici, près de sa sœur, qui a aussi étonné beaucoup de monde par ses peintures. »

Au seizième siècle donc, elle passait encore pour une femme d'un grand talent.

Lorsque Hubert s'endormit sur l'oreiller de la mort, son frère avait quarante-cinq ans. Entré dans cet âge moyen de la vie, où l'on éprouve le désir de

(1) Marc van Vaernewyck, né en 1518 à Gand, où il mourut en 1569, vit de ses propres yeux le bras d'Hubert van Eyck et rapporte le fait dans son *Historie van Belgis*, p. 119.

plier sa voile et de chercher un abri pour les mauvais jours, un foyer pour l'hiver dont on entend gronder au loin les froides tempêtes, il était retourné à Bruges, car on a trouvé une note qui prouve que les héritiers d'Hubert ne résidaient point à Gand, qu'ils payèrent ce qu'on nommait le droit d'issue, afin de recueillir sa succession (1). Le retable de l'*Agneau*, comme on le verra tout à l'heure, y fut transporté peu de temps après. Il est donc vraisemblable que Jean s'était marié vers 1424. Le portrait de sa femme, conservé à Bruges, nous apprend qu'au mois de juin 1439 elle avait trente-trois ans : donc elle en avait dix-huit en 1424. C'est une époque où les jeunes filles aiment beaucoup à devenir maîtresses de maison et commander en faisant mine d'obéir. On ne connaît point son nom de baptême, mais je crois que sa famille s'appelait Chenany (2). Ce n'était pas une belle personne. Quand on considère son image, le peintre semble, au premier coup d'œil, avoir mal placé son affection, comme beaucoup de savants, d'artistes et de poètes. Sa femme avait un grand front, des arcades sourcilières bombées, mais presque nues. L'orbité de l'œil est plein, avec des renflements à l'angle intérieur, près du nez; les yeux, qui sont petits, ont les bords tant soit peu rouges et manquent de cils. Le nez s'amincit par le haut et s'évase par le bas. Les pommettes

(1) « Van den Hoire van Lubrecht van Eyke: vj s. g. (Reçu des héritiers d'Hubert van Eyck 6 sous de gros). *Archives communales de Gand.*

(2) Je rapporte plus loin mes motifs.

forment une légère saillie; la bouche est pincée, la lèvre inférieure dépasse la lèvre supérieure. Voilà les parties désagréable de cette tête; mais quand on l'examine attentivement, elle cesse de déplaire, on trouve des compensations à sa laideur. Les traits ne manquent pas d'une certaine harmonie; le front est beau, pur, large, régulier; la chair est blanche, fine, délicate; il y a de l'intelligence, de la raison et de la bonté dans les yeux. Ce devait être une excellente ménagère, une de ces femmes soigneuses, attentives, laborieuses et dévouées, qui épargnent aux artistes, aux poètes et aux penseurs les tracas, les soucis de l'existence journalière, petits chagrins que le génie redoute comme de grandes infortunes.

Quoiqu'elle nous apparaisse, selon toute vraisemblance, dans un de ses plus beaux ajustements, ce costume ne pouvait pallier en elle les maladresses de la nature et faire valoir ses bonnes inspirations. Deux cornets, qui se dressent sur les tempes, renferment ses cheveux antérieurs, de sorte que le devant du crâne est totalement nu. Pas une boucle ne s'en échappe, ne se joue autour des oreilles. Cette ancienne coiffure était appelée *cornette :* le mot est resté dans notre langue, mais a changé de signification. Une sorte de faille en toile épaisse, garnie d'une ruche de même étoffe, s'avance par dessus les deux cônes, retombe le long des joues, sur le devant des épaules et sur le dos. Madame Van Eyck porte, il est vrai, une magnifique robe de pourpre, à larges manches, ornée de petit-gris; mais la taille en est placée trop haut, ce qui la rend disgracieuse. L'artiste a cependant fait tout son possible et peint admi-

rablement la main posée sur l'épigastre; le morceau a, en général, beaucoup de finesse (1).

Jean de Bavière, cet aventureux et cruel seigneur, étant mort empoisonné, le 6 janvier 1425, Philippe le Bon, qui lui enviait sans doute son habile serviteur, eut hâte de l'attacher à sa cour. Il lui offrit les mêmes titres, avec cent livres par an de gages, monnaie de Flandres : l'artiste devait en recevoir la première moitié le jour de Noël, la seconde à la Saint-Jean d'été. Le contrat passé entre eux porte la date du 19 mai 1425. Philippe le Bon y déclare qu'il connaît le mérite et l'habileté de Jean van Eyck, non seulement par ouï-dire, mais par sa propre expérience. Il veut qu'il jouisse de tous les *honneurs, prérogatives, franchises, libertés, prouffis et émolumens*, auxquels lui donnait droit sa charge officielle. Cette pièce constate en même temps, ou paraît constater que Jean habitait alors la ville de Bruges (2). « Bien

(1) On y lit deux inscriptions; la première occupe le haut de l'image :

Conjux meus Johannes me complevit anno 1439, mense junii.
« Jean, mon mari, m'a terminée en 1439, au mois de juin. »

La seconde longe le bord inférieur :

Ætas mea triginta tria annorum. Als ikh kan.
« Mon âge est trente-trois ans. Comme je puis. »

(2) Voici l'acte original que nous avons promis de donner tout entier : « A Jehan de Heik, jadis peintre et varlet de chambre de feu monseigneur le duc Jean de Bayvière, lequel mon dit Seigneur, pour l'abileté et souffisance que par la relacion de plusieurs de ses gens, il avoit oy et meismes savoit et cognoissoit estre de fait de pointure en la personne dudit Jehan de Heick, icellui Jehan, confians de sa

que qualifié de *varlet*, le grand peintre avait à la cour une position très honorable, et était servi par des domestiques portant la livrée du duc (1). » Quand il remplissait quelque fonction près du souverain, on lui fournissait deux chevaux et un laquais pour recevoir ses ordres.

Des documents positifs prouvent que le duc ne fit pas seulement usage de son pinceau, mais le chargea d'expéditions mystérieuses, sur lesquelles il faudrait

loyauté et preudomie, a retenu en son pointre et varlet de chambre, aux honneurs, prérogatives, franchises, libertés, drois, prouffis et émolumens accoustumez et qui y appartiennent. Et affin qu'il soit tenu de ouvrer pour lui de pointure toutes les fois qu'il lui plaira, lui a ordonné prendre et avoir de lui, sur sa recepte générale de Flandres, la somme de cent liv. p., monnoie de Flandre, à deux termes par an, moitié au Noel et l'autre moitié à la Saint-Jehan, dont il veult estre le premier ensuivant, et ainsi d'an en an et de terme en terme, tant qu'il lui plaira. En mandant aux maistres de son hostel et autres ses officiers quelconques, que d'icelle sa présente retenue, ensamble des honneurs, prérogatives, drois, prouffis et emoluments dessus diz, fassent et laissent ledit Jehan paisiblement joïr, sans empeschement ou destourbier, mandant en oultre à sondit receveur général de Flandres, présent et à venir, que ladicte somme de c. liv. p. par an il paie, baille et délivre chacun an audit Jehan son pointre et varlet de chambre, aux termes dessus déclairez, comme de tout ce que dit est puet plus à plain apparoir par lettres patentes de mon avant dit S., sur ce scellées et ordonnées en sa ville de Bruges, le XIXe jour de may, l'an mil CCCCXXV. » *Archives de Lille*, quatrième compte de Gantier Poulain.

(1) *Les Anciens Peintres flamands*, par Crowe et Cavalcaselle, chap. III. Les deux auteurs ajoutent : « Dans une ordonnance pour l'organisation de sa maison, le duc Philippe s'exprime ainsi : Monseigneur le duc aura des varlets de chambre tels qu'il lui playra, lesquels serviront à tour, à chacune fois trois, avec le premier varlet de chambre, et seront contez, à chacun d'eux, deux chevaux à gages et un varlet à livrée. »

pouvoir répandre quelque jour. Ainsi, en 1426, on lui paya 91 livres 5 sous, à 40 gros la livre, « tant pour faire certain pèlerinage que monseigneur, pour lui et en son nom, lui a ordonné faire, dont aultre déclaration ne veut estre faite, comme sur ce que par icelui seigneur lui pouvoit estre deu, à cause de certain loingtain voiaige secret, que semblablement il lui a ordonné faire en certains lieux, que aussi ne veult aultrement déclarer (1). » Ce langage énigmatique ne compromettait pas Philippe le Bon; quelque texte heureusement découvert l'éclaircira peut-être un jour. Le 27 octobre de la même année, Jean van Eyck reçut encore 360 livres, pour solde de compte. Aussi le duc, ayant révoqué en décembre les pensions et gages que touchaient plusieurs de ses officiers, exempta spécialement l'artiste de cette mesure par lettres patentes du 3 mars 1427 (2).

En 1426, Philippe le Bon avait établi Jean van Eyck dans la maison d'un nommé Michel Ranary, dont il paya lui-même le loyer en 1428, par l'entremise du prince de Croy; la dépense ne monta, pour les deux années, qu'à la somme de 46 francs et 4 sous (3). Le grand inventeur y continua l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Mais il fut bientôt obligé de suspendre son travail. Philippe le Bon

(1) « Si comme il appert, continue la pièce originale, par mandement de descharge de mondit seigneur sur ce fait, donné à Leyden, le XXVI[e] jour d'aoust, l'an MCCCCXXVI. » *Archives de Lille*, compte de Guy Guilbaut pour l'année 1425-1426.

(2) *Archives de Lille*, cinquième compte de Gautier Poulain, du 1[er] janvier 1426 au 31 décembre 1427.

(3) *Ibidem*.

ayant expédié, vers la fin de l'année 1428, une ambassade en Portugal, pour demander au roi Jean I[er] la main de sa fille Élisabeth, « l'excellent maistre en art de painture » se joignit par son ordre à la troupe officielle : il devait reproduire les traits de l'Infante, et cette image devait aussitôt partir pour les Pays-Bas, afin que le duc pût connaître au moins la figure de sa nouvelle épouse. 160 livres lui furent données en récompense de ce voyage et de *certains voyages secrez*, entrepris pour les affaires de son suzerain (1).

Le sires de Roubais, de Lannoy et d'autres seigneurs s'embarquèrent au port de l'Écluse, le 19 octobre, sur deux galères vénitiennes, accompagnés de notre artiste. Contraints par le mauvais temps de relâcher dans plusieurs ports de la Grande Bretagne, nommément à Sandwich, Plymouth et Falmouth, ils restèrent captifs dans le dernier jusqu'au second jour de décembre. Le 18 du mois, ils atteignaient Lisbonne. La réception faite, les clauses stipulées, Jean se mit à l'œuvre : son pinceau eut les prémices de cette beauté que n'avait pas encore vue son maître, et qui charmait tous les spectateurs ; la description enthousiaste du sire de Toulongeon avait décidé Philippe à demander sa main. Le 12 février 1429, la *pourtraiture* de madame Élisabeth, *painte au vif*, partit pour Bruges. Ce tableau s'est perdu depuis lors, et l'on doit beaucoup en regretter la destruction. Ouvrage exécuté dans un moment solennel, le grand homme y avait sans doute employé toute son adresse et tout son génie.

(1) *Archives de Lille*, compte de Guy Guibault, du 1[er] janvier au 31 décembre 1428 ; *Rapport de M. Gachard*, p. 268.

Au lieu d'attendre inertement la réponse de leur souverain, les ambassadeurs formèrent le projet de parcourir la Péninsule. Pour débuter, ils allèrent à Saint-Jacques en Galice, puis chez le duc d'Arjonne, puis en Castille, à Grenade et en bien d'autres lieux. Les rois de ces divers pays les accueillirent honorablement. Que Van Eyck ait négligé une pareille occasion, une pareille fête, nul ne le supposera, s'il connaît un peu les artistes. Le profond observateur dut ressentir une joie continuelle, en voyant cette nature si différente de la pâle et triste nature déployée sous les regards du soleil septentrional. Une ardente lumière, qui tombe par torrents sur des campagnes sèches et poudreuses, une végétation que la chaleur brûle et noircit, un air transparent comme le vide, un ciel toujours pur, d'un bleu indigo, une mer éclatante, aussi bleue que le ciel, ou verte comme une éméraude, les silhouettes durement esquissées des objets, les lointains diaphanes des paysages, les hauteurs jaspées, irrisées de mille nuances d'or, de nacre, d'opale et d'améthyste, l'ombre couleur d'azur, les nuits sereines où les constellations rayonnent plus grandes, plus magnifiques, voilà ce qui dut l'étonner, le ravir, le plonger dans l'extase et dans une sorte d'ivresse. Bientôt, lorsqu'il traversa l'Andalousie, les palmiers se dressèrent au bord du chemin, les aloès brandirent leurs feuilles pointues et rigides comme des glaives, le laurier-rose déploya son noble feuillage, les cactus allongèrent leurs serpents de verdure. Les délégués ayant poursuivi leur route jusqu'à la fin de mai, la splendeur et les grâces d'un printemps espagnol éblouirent successivement leurs

regards. Le thym, le genêt, la lavande, l'œillet de Chine et mille plantes inconnues parfumaient l'air de vives senteurs : le myrthe, l'oranger, le citronnier se couvraient de blanches toisons et versaient dans l'air d'autres arômes. Grenade était encore la ville des Abencerages; le nom d'Allah retentissait au fond des mosquées, les lampes éternelles brillaient devant le dieu du Prophète, et les sultanes erraient nonchalamment sous les voûtes sculptées de l'Alhambra. Quels objets d'étude pour notre artiste! Comme il devait examiner les sombres chevelures, les grands yeux noirs, le teint doré, les traits élégants de cette population africaine! Les jours trop rapides de ce merveilleux pèlerinage comptèrent sans doute parmi les plus beaux de sa vie.

La réponse de Philippe le Bon arriva le 4 du mois de juin. Elle était favorable, et les ambassadeurs s'occupèrent immédiatement du traité de mariage, comme on disait alors. Le 25 du mois de juillet, le sire de Roubais épousa l'infante par procuration. De grandes fêtes, des repas, des cavalcades, longuement décrits dans une relation contemporaine (1), ne leur permirent pas de s'éloigner avant la fin de septembre. Ces réjouissances magnifiques, sous une chaleur de trente-cinq à trente-huit degrés, fournirent encore plusieurs sujets de méditation à Jean

(1) *Relation de l'ambassade envoyée par Philippe le Bon en Portugal, pour demander en mariage et épouser en son nom l'Infante Isabelle, ainsi que du voyage, de l'arrivée et de la réception de l'Infante en Flandre;* collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique, publiée par M. Gachard, t. II, p. 63. Il existe de cette pièce une traduction portugaise, où l'on ne trouve aucun détail supplémentaire.

van Eyck. Nul doute qu'il n'employât utilement ses loisirs. En 1524, il existait encore dans la collection de Marguerite d'Autriche un tableau représentant une jeune dame, *accoustrée à la mode de Portugal*, avec un habit rouge fourré de martre, tenant en sa main droite un *rolet avec ung petit sainct Nicolas en hault*, qu'on nommait « la belle Portugaise (1). » Pour les hommes supérieurs, vivre c'est produire. Aussi avons-nous des témoignages plus importants de l'activité que le grand peintre du Nord déploya sur les rives du Tage. On sait que Giotto fit naître une école dans toutes les villes italiennes, où l'entraînèrent ses goûts nomades, où il fut appelé par ses admirateurs. Sous l'ardent soleil du Portugal, Jean van Eyck paraît avoir exercé une influence non moins puissante. Un groupe de jeunes artistes, comme réveillés tout à coup du sommeil de l'enfance, ouvrirent les yeux à la lumière qui environnait le grand homme, lui formèrent une cour d'élèves et d'imitateurs. Et son action dura très longtemps, fortifiée, continuée sans doute par les illustres successeurs que lui donna le génie flamand. Isabelle de Portugal, d'ailleurs, s'étant assise sur le trône de Bourgogne avec Philippe le Bon, des rapports continuels durent subsister entre les deux cours pendant plus de quarante ans. Au milieu du seizième siècle, on peignait encore dans

(1) Dans l'*Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles appartenant à la même princesse*, rédigé en 1516, l'article est ainsi conçu : « Ung moien tableau de la face d'une Portugaloise, que Madame a eu de don Diégo. Fait de la main de Johannes (Van Eyck) et est fait sans huelle (sans huile) et sur toile, sans couverte ni feuillet. »

les provinces portugaises à la façon de l'école brugeoise. Le *Sauveur crucifié entre les deux larrons*, qui orne actuellement la bibliothèque publique de Porto et passe pour une production de Vasco Fernandez, né à Viseu le 18 septembre 1552, est non seulement un chef-d'œuvre, mais un chef-d'œuvre inspiré par le goût, par les traditions des Pays-Bas, si l'on en juge d'après l'estampe jointe au *Dictionnaire des arts en Portugal*, que le comte Raczinsky a daigné griffonner de sa main maladroite. C'est la manière de composer, ce sont les types, les costumes, les expressions, les gestes, les attitudes, le réalisme sentimental, qui caractérisent les tableaux néerlandais de la première époque. Il existe encore à Lisbonne et en Portugal beaucoup de peintures plus anciennes, où l'on remarque le même style. Malheureusement on ne possède aucune donnée sur les auteurs de ces ouvrages. Ils sont attribués en masse à un individu chimérique, à un artiste légendaire, nommé le Grand Vasco. On lui attribue quatre-vingt-douze productions de divers temps, dont quelques-unes sont très considérables. Il est fâcheux qu'un habile connaisseur n'ait pas encore étudié, classé, décrit ces œuvres importantes, où le style flamand règne en maître souverain (1).

L'Espagne aussi fut illuminée, fécondée par le génie créateur des Van Eyck. Au moyen âge, elle

(1) *Les Arts en Portugal*, par le comte Raczinsky, ne font qu'embrouiller toutes les questions. Ce livre indigeste prouve la nécessité absolue de bien composer et de bien écrire en traitant l'histoire des arts.

n'avait produit que des œuvres barbares. Don Isidoro Bosarte, parlant d'une peinture qui se trouve à Ségovie, dans l'église de la Vraie Croix, s'exprime de la manière suivante : « L'exécution en est de la dernière stupidité. Longtemps après la dédicace de cette église, qui eut lieu le 13 avril 1242, on peignait encore aussi mal dans la Péninsule. » Jean van Eyck la parcourt, et tout change; une école indigène, sur laquelle nous donnerons plus tard des renseignements, sort, pour ainsi dire, de terre, appelée au jour et stimulée par l'inspiration flamande.

Les hommes du Nord cependant finirent par s'embarquer, mais soit ignorance, soit inadvertance, ils choisirent, pour se confier aux vagues, la terrible saison de l'équinoxe. La Belgique fut bien près de perdre son glorieux enfant, et le tableau de Saint-Bavon courut grand risque de ne pas être achevé. Une flotte de quatorze navires portait la princesse, les ambassadeurs et leur suite. Le mauvais temps les força de relâcher à plusieurs reprises; neuf vaisseaux se perdirent; au bout de quarante jours, les autres n'avaient point encore dépassé le nord de la Péninsule. Le chef de l'entreprise, le sire de Roubais, se trouva si malade, si *aggrevé*, qu'il fallut le descendre à Ribadeo, petit port de la Galice. Seize jours après, il fut assez remis pour continuer le voyage. Mais le pilote se trompa de chemin, et l'escadre fut poussée vers la pointe de l'Angleterre, au lieu nommé *le camp de César*; là, le cortége se vit menacé d'un naufrage. Mais les vaisseaux gagnèrent le havre de Plymouth, et enfin, le jour de Noël, à midi, les

bassins de l'Écluse recevaient les voyageurs accablés de fatigue. Isabelle était en mer depuis trois mois!

La ville de Bruges l'accueillit avec une pompe toute flamande, car nul peuple n'excelle comme les habitants des Pays-Bas à organiser les fêtes et cérémonies publiques. Les rues où passa le cortége n'offraient aux regards que splendides tapisseries, arbres toujours verts, banderolles, lanternes, bannières peintes et devises. Soixante musiciens, portant des trompettes d'argent, ouvraient la marche. Toutes les corporations en grand costume défilèrent l'une après l'autre (1). Pour rendre son union à jamais célèbre, Philippe le Bon, charmé d'avoir obtenu une si belle et si jeune princesse, fonda l'ordre de la Toison d'or, « à l'imitation de Gédéon, lequel, par commandement de Dieu, fut avec trois cents hommes vaillants choisis entre plusieurs milliers, combattre un nombre infiny de Madianites, pour délivrer le peuple d'Israël (2). »

Après quatorze mois et demi d'absence, Jean van Eyck, bronzé par le soleil de Portugal, rentra dans son atelier de Bruges, afin d'y continuer l'*Agneau symbolique*. Ce fut alors probablement qu'il peignit les volets de droite : il plaça au fond des orangers avec leurs pommes d'or, le cèdre, le cyprès, qui n'est pas un arbre septentrional, mais un arbre du midi où il atteint des proportions gigantesques, et le tronc

(1) Marchantius : *Flandria descripta*, page 284, (Anvers, 1596, in-8°).

(2) Guichardin : *Description de tous les Pays-Bas*, p. 114.

nu, les mobiles éventails du palmier. Le fruit des Hespérides et la plante de l'amour chargèrent les mains de deux poètes. Il donna aux ermites, aux pèlerins des figures basanées, des cheveux noirs, une expression de fanatique piété, comme il en avait vu sur le sol brûlant de l'Estramadure et des Castilles. Là prirent naissance les rapports de la Flandre avec l'Espagne. Chose étrange et bien digne de remarque! ce grand homme, dont le génie ouvrait à la nation le monde poétique des beaux-arts, subissait le premier une influence, qui devait un jour déterminer pour longtemps le sort de sa patrie.

Le duc de Bourgogne l'arrêta encore une fois dans son travail. En 1431, il le manda de Bruges à Hesdin, où il faisait décorer un château et employait aux peintures d'ornement Colard le Voleur, un de ses artistes secondaires. L'article porte qu'il voulait y donner aussi de la besogne au grand coloriste. Pour son voyage et pour son labeur, il reçut en tout la somme de dix-neuf francs (1).

Exécuté si lentement, le retable de l'*Agneau mystique* avait fait naître une impatiente curiosité. Philippe le Bon n'y put tenir et, au commencement de l'année 1431, vint voir dans l'atelier du peintre où en était son ouvrage. On distribua de sa part une somme de vingt-cinq sous aux *varlets* de l'artiste (2).

(1) *Archives de Lille*, compte de Jean Abonnel, du 1er janvier 1430 jusqu'au 31 décembre 1431.

(2) La visite de Philippe le Bon eut lieu avant le 19 février, car le mandement relatif à cette dépense est daté de Bruxelles, le 19 février 1431. Voici l'article : « Aux varlets de Johannes d'Eyk, paintre, aussi pour don par monseigneur à eulx fait, quand mondit seigneur a esté

Quelque temps après, Jean van der Buerse et Maurice van Versenare, bourgmestres de la ville de Bruges, accompagnés par un certain nombre de magistrats, imitèrent cet exemple. Quand ils eurent considéré le travail, ils donnèrent en gratification aux domestiques cinq sous de gros (1).

Enfin cette œuvre immense fut terminée pendant l'hiver de 1432. On n'y admirait pas moins de trois cent trente figures, ayant toutes un caractère individuel et un type particulier. Le 6 du mois de mai, on plaça le retable, on consacra la chapelle, après quoi on écrivit au dehors et en bas des volets inférieurs ces quatre vers latins :

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit; pondusque Johannes, arte secundus,
Suscepit lætus, Judoci Vyd prece fretus.
VersU seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tUerI.

Ce qui veut dire : « Le peintre Hubert van Eyck, le plus grand qui ait existé, a commencé ce travail, et Jean, le second de son art, s'est chargé avec plaisir de le terminer, pressé par les instances de Josse Vyd. Ce vers vous annonce que le

en son hostel veoir certain ouvrage fait par ledit Johannes : xxv solz. » *Archives de Lille*, compte de la recette générale des finances du 1er janvier 1432 au 31 décembre suivant.

(1) « Item ghegheven te Joh. van Heyck tscilders, daer de borchmeesters ende eenighe van der wet ghincghen besien zekere werken, den knapen aldaer, in hoofscheden : v s. g. somme : iij lib. » Comptes de la ville de Bruges, du 2 septembre 1431 au 1er septembre 1432.

6 mai on exposa aux regards du public l'œuvre complète (1). »

Les lettres numériques du chronogramme donnent le chiffre de 1432, et achèvent de fixer la date.

Cette inscription barbare contient aussi un pieux hommage rendu par Jean à la mémoire de son frère. On y retrouve cette modèstie que nous a déjà fait connaître sa devise : mettre Hubert au dessus de lui, c'était lui accorder le plus brillant de tous les éloges. La conscience de sa propre valeur perce néanmoins sous le panégyrique; en décernant à son maître et ami la première couronne, il est persuadé qu'il l'entoure d'une gloire immense, et affirme qu'il n'a jamais eu d'égal. Ce témoignage public nous intéresse d'une autre manière : il prouve que l'aîné des deux peintres commença le retable, qui fut achevé par le cadet. En l'examinant avec soin, on doit y reconnaître deux genres d'esprit, deux touches différentes, et on peut déterminer quelle portion des tableaux revient à Hubert, quelle portion à Jean. C'est dans tous les cas une étude méritoire et curieuse. Nous verrons plus loin les résultats qu'elle donne. Ce mauvais quatrain légitime encore d'autres

(1) Les vers sont peints sur le panneau même, à la suite l'un de l'autre. Cette inscription avait été recueillie, vers le milieu du seizième siècle, peu avant l'époque des iconoclastes, par un studieux jurisconsulte des Pays-Bas, nommé Christophe van Huerne : son manuscrit, en deux volumes in-folio, existe encore. M. Liévin de Bast, l'ayant lu en 1823, appela le premier l'attention sur les quatre vers. On examina le retable, on enleva une couche de peinture verte, et le quatrain reparut, sauf les deux premiers mots du troisième vers, qu'on a restitués d'après la copie de Van Huerne.

inductions très précieuses pour l'histoire de l'art flamand (1).

L'effet produit par l'*Agneau mystique* fut immense. On ne le montrait qu'aux seigneurs, ou aux curieux dont la bourse était bien ronde et s'ouvrait aisément, hors certains jours de fête, pendant lesquels tout le monde pouvait l'admirer. La foule était alors si épaisse que l'on atteignait avec difficulté la chapelle. Hommes, femmes, jeunes gens, vieillards se pressaient alentour, comme les abeilles et les mouches autour des corbeilles de fruits et de fleurs (2).

Jean van Eyck devait être en 1432 dans une assez

(1) Un fait qui prouve, entre mille, combien les vieux annalistes étaient mal renseignés : Van Mander prétend que l'*Agneau mystique* fut commandé à Hubert van Eyck par Philippe le Bon, quand il était encore simple comte de Charolais. Outre l'inscription, qu'il ne connaissait pas, d'autres témoignages auraient pu l'instruire. Dans sa *Flandria illustrata* (t. Ier, pag. 239), Sanderus s'exprime ainsi : « Triumphus agni cœlestis est, quem Joh. et Hubertus ab Eyck, pictorum coriphæi, Justo Vitio, domino de Pamele, patricio gandavensi, pretium solvente, etc. » Dans un autre livre, *de Brugensibus eruditionis famâ claris* (Anvers, 1624, in-4°, p. 39), le même écrivain rapporte deux distiques d'un nommé De Vriendt, qui constatent de nouveau le fait, en un langage prétentieux, où fleurit le calembour :

Quos Deus ob *vitium* paradiso exegit, Apelles
Eyckius hos *Vitii* reddidit ære patres.
Arte modoque pari pariter concurrere *visi*,
Æmulus hinc pictor, fictor et inde Deus.

« Nos pères, que Dieu chassa du paradis à cause de leurs vices, Apelle Van Eyck les y a réintégrés avec l'argent de Vydt. Tous deux ont paru lutter d'art et de méthode, comme des égaux, Dieu ayant fait le modèle et le peintre rivalisant avec lui. »

(2) Karel van Mander.

belle position de fortune. Il avait hérité de son frère, qui, selon toute probabilité, jouissait d'une grande aisance, et ne pouvait manquer de bien vendre ses tableaux, puisque les princes et les rois se les disputaient. Philippe le Bon lui avait assuré une pension régulière, qu'augmentaient de fréquentes libéralités (1). Ses receveurs, en 1434, faisant des difficultés pour payer la rente annuelle de l'artiste, le duc leur écrivit une lettre dont les termes montrent quelle haute idée il avait de Jean van Eyck. Il leur reproche avec énergie de mécontenter un si habile homme : « Luy conviendra à ceste cause laissier notre service, en quoi prendrions très grand déplaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grants ouvrages, en quoi l'entendons occuper cy après, et ne trouverons point de pareil à notre gré, ni si excellent en son art et science (2). » Il ordonne qu'on le paie sans délai et sans faire aucune objection; il le leur dit une fois pour toutes, et leur recommande de ne point l'oublier, s'ils ne veulent le mettre en colère, attendu qu'il leur saurait fort mauvais gré de le contraindre à leur adresser une seconde lettre.

Il n'est donc pas étonnant que le peintre eût acheté, pendant le second semestre de 1431, ou le

(1) Ainsi, au mois d'août 1427, le duc lui fit présent de cent livres, « tant pour considéraison des bons et agréables services qu'il lui a faitz, tant au fait de son dit office, comme autrement, et pour le aidier et soustenir à avoir ses nécessitez, afin plus honorablement le puist servir. » Registre provenant de l'ancienne chambre des comptes de Lille, à Courtray.

(2) *Archives de Lille*, registre aux chartes de 1433 à 1440.

premier de l'année suivante, une maison située à Bruges dans la rue Neuve Saint-Gilles, qu'on nomme à présent rue de la Main d'Or : c'est l'avant-dernière sur la gauche, quand on va du nord au sud (car elle existe encore) et qu'on se dispose à tourner le coin pour gagner le pont Saint-Gilles. Jean van Milanen en était alors propriétaire : l'artiste paya pendant dix ans une rente de trente escalins que devait son prédécesseur et qui était hypothéquée sur l'habitation. Il ne paraît point y avoir résidé, car s'il y était mort, on l'eût enterré à Saint-Gilles, dont elle dépend, au lieu qu'il fut enseveli à Saint-Donatien, église d'une autre paroisse (1). Il était donc assez riche, non seulement pour avoir plusieurs domestiques à ses gages, mais pour posséder un immeuble qu'il louait.

L'année 1434 fut très importante dans la vie de l'artiste. Il reçut de Philippe le Bon, outre ses honoraires habituels, 76 livres, *pour composicion à lui faicte* et pour plusieurs journées *vacquées à besongnes et affaires* (2), puis, sa femme étant accouchée, le duc ordonna au sieur de Charny, un grand personnage, de tenir, comme son représentant et son délégué, l'enfant du peintre sur les fonts baptismaux. A cet honneur il ajouta un cadeau de six tasses d'argent, qui pesaient ensemble douze marcs, à 8 francs 1 sou le marc; prix total : 96 francs 12 sous. Le man-

(1) Voyez pour les preuves la brochure intitulée : *Notes sur Jean van Eyck*, par James Weale (1861).

(2) *Archives de Lille*, compte de Jean Abonnel, du 1er janvier 1433 au 31 décembre 1434. La somme de 76 livres pourrait avoir été donnée à Van Eyck en 1433, mais le mandement est daté de 1434.

dement est du 30 juin (1). Cette même année eût lieu dans la famille du grand homme un événement, auquel il semble avoir attaché beaucoup d'intérêt et qui nous a valu un chef-d'œuvre. Ce tableau, que possède le musée de Londres, figure un couple de nouveaux mariés. Un homme et une femme debout, sur le premier plan, se tiennent par la main : à leurs pieds, on voit un chien terrier d'une exécution admirable. La porte du fond laisse apercevoir une société nombreuse, qui vient sans doute pour célébrer la noce. Certains documents trouvés depuis peu nous font savoir que l'épouseur est Jean Arnolfini, communément nommé Arnoulphin, compagnon et facteur de Marc Guidecon, marchand drapier de Lucques. Arnoulphin était domicilié à Bruges et vendait fréquemment au duc de Bourgogne : ainsi, en 1425, il lui livra six aunes et demie de drap d'or, brodé sur champ vermeil, pour en faire un manteau à la statue de la Vierge, dans l'église collégiale de Notre-Dame, à Tournai (2). Habitant Bruges depuis 1420, il sut acquérir les bonnes grâces de Philippe le Bon, qui le créa chevalier, le nomma membre de son conseil et chambellan. Ces fonctions le rapprochaient du grand peintre et lui fournissaient l'occasion de le voir. L'épousée se nommait Jeanne Chenany; elle a une telle similitude avec la femme de Jean van Eyck, que certains critiques l'ont prise pour elle. Son costume facilitait l'erreur : elle est coiffée d'une manière

(1) *Archives de Lille*, compte de Jean Abonnel.

(2) *Ibidem*, quatrième compte de Gautier Poulain, depuis le 1er janvier 1424 jusqu'au 31 décembre 1425.

presque identique, ayant sur les tempes des cornets d'un tissu rouge, qui exhaussent comme une tenture un couvre-chef en toile blanche, bordé d'une ruche de même étoffe. C'était apparemment les deux sœurs, circonstance qui détermina l'artiste à entreprendre le tableau, à le peindre avec un soin minutieux, car il exécutait une page commémorative, un monument de famille. Aussi a-t-il tracé sur le panneau, dans le mauvais latin dont il avait l'habitude, cette inscription faite pour dérouter les commentateurs : JOHANNES DE EYCK FUIT HIC, 1434 (*Jean van Eyck a été ici*, 1434). Ce *fuit hìc* a, en effet, déconcerté les plus habiles interprètes. *Jean van Eyck a été ici*, quelle phrase! quelle expression! Mais le mariage, que figurait son pinceau, ayant établi des liens de parenté entre lui et Arnoulphin, il a voulu tout naturellement constater qu'il assistait à la cérémonie. Bien mieux, il s'y est représenté lui-même avec sa femme, dont ce tableau nous apprend le nom de famille, mais dont nous ne connaissons pas le prénom. Dans le fond de la salle, au dessus d'un fauteuil, se trouve un miroir concave, où la scène est reproduite : les personnages y sont vus de dos, comme la logique le demandait, excepté un homme et une femme, le premier vêtu de bleu, la seconde habillée de rouge, qui devaient faire face aux nouveaux époux : or ces deux personnages ne sont autres que Jean van Eyck et sa femme. Et comme le marié lève sa main droite en signe de témoignage, il semble promettre à l'artiste et à sa belle-sœur de toujours être pour Jeanne de Chenany un affectueux compagnón. Le peintre et le marchand de drap se fréquentant, Arnoulphin

avait connu sa future dans la maison de Jean van Eyck.

Tous les connaisseurs admirent à Londres cette idylle des *Nouveaux Mariés*. Jamais le glorieux inventeur n'a mieux rendu l'espace et les effets de l'air, jamais il n'a mieux fondu les couleurs, mieux reproduit les nuances de la carnation. La chambre et l'ameublement sont peints avec une merveilleuse perfection d'ensemble et de détails : la pièce est carrée; au fond brille le miroir concave où se reflètent les personnages; alentour sont rangés dix tableaux en miniature, dix scènes de la Passion (1). Contre la paroi de droite, on voit une armoire en bois sculpté, sur laquelle dorment trois oranges; au dessus de l'armoire s'ouvre partiellement une petite fenêtre à vitres bombées, qui laisse apercevoir une balustrade en fer, un pan limpide du ciel et un pommier chargé de fruits. Sur l'appui de la fenêtre, on voit encore une orange. Contre la paroi de gauche se dresse un lit couvert en drap rouge et garni de courtines relevées; une chaise et un fauteuil d'ancienne forme sont placées auprès, un tapis gothique se déroule à côté. D'une poutre du plafond descend un lustre à sept branches, en cuivre jaune, que termine par en bas une tête de lion; sur un des rameaux brûle une bougie.

(1) Voici les sujets représentés : 1° Le Christ au jardin des Olives; 2° l'Arrestation de Jésus, saint Pierre coupant, ou, pour mieux dire, venant de couper l'oreille à Malchus; 3° le Christ devant Pilate; 4° la Flagellation; 5° le Portement de croix; 6° le Crucifiement; 7° la Descente de croix; 8° l'Ensevelissement; 9° la Descente dans les limbes; 10° la Résurrection. Le jardin des Olives et la Crucifixion occupent le bas et le sommet du cercle.

Une moelleuse lumière enveloppe tous ces objets, les poétise de sa délicatesse et de son harmonie.

Les costumes des personnages indiquent l'opulence. Le mari, coiffé d'un chapeau en paille tressée, de forme italienne, d'une couleur sombre, porte une tunique noire, à deux teintes, que recouvre une pelisse en velours lie de vin, bordée et doublée de martre zibeline; il a un air grave et réfléchi, les mains longues et fluettes (1). Une robe de dessous, garnie aux poignets d'un galon d'or et bordée en bas d'une fourrure blanche, une seconde robe beaucoup plus ample, verte, bordée aussi et doublée de fourrure blanche, enveloppant les bras de larges manches décorées de passementeries, une ceinture rose brodée en or, une chaîne de même métal passée deux fois autour du cou, forment le splendide vêtement de la femme, avec la coiffure que nous avons déjà décrite. A l'annulaire de la main gauche, on remarque la bague nuptiale, et une autre bague à l'auriculaire. Jeanne de Chenany faisait ce qu'on appelle un bon mariage. Les peaux précieuses et coûteuses, je sais bien qui les avait fournies. C'était Éloy le Bacquere, le collègue de Jehan Arnoulphin, qui demeurait aussi à Bruges et vendait au duc de Bourgogne les pelleteries dont il avait besoin. On avait voulu lui plaire sans doute, en les prodiguant sur les costumes des nouveaux mariés (2).

(1) James Weale : *Notes sur Jean van Eyck*, p. 24.

(2) Eloy le Bacquere figure avec le marchand de drap sur un même article, dans le quatrième compte de Gautier Poulain, allant du 1er janvier 1424 au 31 décembre 1425, et conservé dans les archives de Lille.

Ce tableau, si curieux par lui-même, a eu de singulières destinées. En 1516, il appartenait à Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, et figure sur l'inventaire des objets précieux de toute nature qu'elle possédait alors (1). L'article nous apprend qu'elle ne l'avait pas acheté, mais qu'elle le tenait de don Diego, noble espagnol, qui, de son nom de famille, s'appelait Guevara, et lui en avait fait présent. Il était conseiller de l'empereur Maximilien, durant l'année 1507, et simultanément maître d'hôtel de Jeanne, reine de Castille (2). En 1524, il reparaît sur le nouvel inventaire de la régente des Pays-Bas (3). Van Mander prétend que Marie de Hongrie, ayant vu ce panneau chez un barbier, fut prise d'enthousiasme et voulut absolument l'acquérir; elle donna en échange au raseur de mentons un emploi qui lui valait cent florins chaque année. On voyait, en effet, dans l'appartement de la princesse la noce du marchand italien et de Jeanne Chenany (4). Mais

Un peu plus loin, on voit qu'il avait livré les fourrures des manteaux offerts à Notre-Dame de Tournai et à Notre-Dame de Hennin-Liétard par Philippe le Bon, manteaux dont Arnoulphin avait fourni le drap. Ce pelletier du quinzième siècle doit se trouver sur le tableau, parmi les invités de la noce; mais il serait impossible de le désigner.

(1) « Ung grant tableau qu'on appelle Hernoult le Fin, avec sa femme, dedens une chambre, qui fut donné à Madame par don Diégo, les armes duquel sont en la couverture dudit tableau. Fait du peintre Johannes. »

(2) *Messager des sciences historiques*, année 1858, p. 106.

(3) « Un autre tableau, fort exquis, qui se clot à deux feuilletz, où il y a painctz un homme et une femme, estants debout, touchantz la main l'ung de l'autre, fait de la main de Johannes, les armes et devises de feu don Diègue; esdits deux feuilletz le personnaige nommé Arnoult. »

(4) Il est mentionné dans l'inventaire des meubles et effets ayant

la sœur de Charles-Quint ayant succédé, comme régente des Pays-Bas, à Marguerite d'Autriche, on ne peut guère douter que le tableau ne lui soit échu par succession, ni admettre qu'après la mort de sa tante, il ait pu tomber entre les mains d'un barbier. Il faut donc regarder cette anecdote comme apocryphe, ou substituer une des gouvernantes à l'autre. Marguerite d'Autriche serait alors l'héroïne de l'aventure; mais nous avons vu qu'elle tenait ce magnifique morceau d'un noble espagnol. Ce qu'il y a de positif, c'est qu'après avoir subi des fortunes diverses, il ornait à Bruxelles un logement, où fut transporté en 1815 un blessé de Waterloo, le major-général Hay, qui l'acheta du propriétaire; en 1842, il le céda au gouvernement britannique pour la Galerie nationale de Londres.

Depuis le mariage qu'il a si bien reproduit jusqu'à sa mort, on ne perd plus, pour ainsi dire, les traces de Jean van Eyck. En 1436, le duc le chargea d'un voyage secret et de mystérieuses démarches, sur lesquelles il est bien fâcheux qu'on ne puisse avoir aucun renseignement. La mission était importante, car elle devait coûter 720 livres. L'artiste donna quittance de 360 seulement (1). On a pensé que Philippe

appartenus à Marie de Hongrie, conservé dans les archives de Simancas; voici l'article que nous traduisons de l'espagnol: « Un grand tableau, avec deux volets qui l'enferment, où l'on voit un homme et une femme se prenant par la main, avec un miroir où sont réfléchis cet homme et cette femme, et les armes de don Guevara sur les portes; fait par Jean de Hec, dans l'année 1434. »

(1) Je transcris tout l'article, qui est plein de précautions oratoires : « A Johannes Deick, varlet de chambre et paintre de mondit sei-

le Bon l'envoyait faire le portrait de certaines dames qui l'intéressaient d'une façon toute particulière. Mais ce serait un procédé bien romanesque, pour un prince auquel ne manquaient pas les beautés faciles. Je suis porté à croire qu'il s'agissait plutôt d'affaires politiques. Les deux Van Eyck paraissent avoir été des hommes très fins. Le père d'une autre école non moins puissante, Rubens, joignait l'adresse d'un diplomate à la fougue de l'imagination et à la dextérité de la main. Il serait curieux que les illustres chefs eussent également réuni des dons intellectuels, qui, presque toujours, paraissent s'exclure.

Dans cette même année 1436, Jean van Eyck exécuta le portrait de sire de Leeuw, qui orne la galerie impériale de Vienne. On y lit cette inscription flamande :

Jan de Leeuw op sant Orselen dach
Dat clar erst met oghen sach (1401).
Gheconterfeit nu heeft mi Jan
Van Eyck; well blyct wann er begann (1436).

Ce qui veut dire : « Jean de Leeuw, qui vit la lumière le jour de sainte Ursule, en 1401. Jean van

gneur, pour aller en certains voiaigcs loingtains et estrangères marches, où MDS l'a envoié, pour aucunes matières secrètes, dont il ne veult autre déclaration estre faite... cy VI^{c} philippus,..... VIJ^{c} XX liv. (*Ecrit d'une autre main*). Seulement IIJ^{c} LX fr. *Super ipsum Johannem d'Eick ad componendum*, dont il rend cy quittance de IIJ^{c} LX livres seulement, et le surplus, montant à semblable somme de IIJ^{c} LX livres, rayé pour deffaut de quittance. » (*Archives de Lille*, compte de Jean Abonnel, du 1er janvier 1435 au 31 décembre 1436). Que d'ambages et de mystère !

Eyck a maintenant fait mon portrait; regardez bien quand il commença : 1436. »

D'autres tableaux que nous avons déjà cités, ou citerons encore, éclairent la marche du grand peintre dans sa carrière à la fois si brillante et si obscure, brillante par son génie, obscure par la négligence des chroniqueurs, par la jalouse et opiniâtre action du temps.

Philippe le Bon, en 1439, le chargea de faire enluminer un volume; on y coloria deux cent soixante et douze grosses lettres, douze petites, et la dépense fut de six livres six sous six deniers (1). On voit combien les artistes étaient peu rétribués à cette époque. La même année, comme s'il entendaitle pas sourd de la mort, qui allait bientôt le frapper, Jean exécuta son portrait et celui de sa femme. Le 9 juillet 1440, son glorieux pinceau lui échappa des mains pour toujours (2). Il était âgé d'environ cinquante-neuf ans. Ce fut une grande lumière qui s'éteignit dans le

(1) Le travail eut lieu à Bruges. *Archives de Lille*, troisième compte de Jehan de Visen, du 1er janvier 1438 au 31 décembre 1439. Il existe un double de ce registre dans les archives de Bruxelles.

(2) Les comptes originaux de l'église Saint-Donatien, qui se trouvent à l'évêché de Bruges, portent à l'année 1440 le reçu des frais d'enterrement :

« Computatio Johannis Civis, canonici, de bonis fabrice ecclesie beati Donatiani Brugensis anno 1440, facta capitulo anno 1441.

Receptum ex sepulturis mortuorum et redemptione funeralium :

Item, pro sepultura magistri Johannis Eyck, pictoris, XII lib. parisis.

Receptum ex campanis mortuorum :

Item, ex campagna magistri Johannis Eyck, pictoris, XXIIII s. p. »

Cette date de 1440 était connue au dix-huitième siècle, puis on

Nord, et dont le souvenir devait disparaître aussi de l'ingrate mémoire des peuples.

L'église Saint-Donatien de Bruges fut le monument où on ensevelit sa dépouille : on l'inhuma d'abord dans le pourtour extérieur, mais, en 1442, ses restes furent transportés à l'intérieur de l'édifice et placés près des fonts baptismaux, devant le dernier pilier de la nef latérale du sud. On lui avait fait un convoi très simple, qui coûta douze livres parisis, plus vingt-quatre sous donnés aux sonneurs (1). La translation coûta également douze livres parisis. On posa une dalle blanche sur sa couche funèbre, et au dessus, contre le pilier, une plaque de métal (2), où on lisait l'épitaphe suivante :

Hic jacet eximiâ clarus virtute Joannes,
In quo picturæ gratia mira fuit.
Spirantes formas et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.

l'oublia. Elle se trouvait sur une épitaphe française, qu'on avait substituée, en 1782, à l'épitaphe latine, transcrite plus bas ; elle est rapportée dans un manuscrit flamand, rédigé en 1795 et conservé à l'Académie de Bruges, dont nous traduisons le titre : « Vies des peintres et artistes des deux sexes, ayant cultivé la peinture, la sculpture et les autres arts, qui étaient nés à Bruges et y exercèrent leur profession, enrichies de beaucoup de notes curieuses et historiques, extraites de divers auteurs, manuscrits et documents, par Pierre Le Doulx. » Quoique ce titre soit bien mal rédigé, si l'ouvrage contient des renseignements plus ou moins curieux, pourquoi ne l'a-t-on pas imprimé depuis 1795?

(1) Voyez la note précédente. Les obsèques de première classe étaient payées 48 livres parisis.

(2) Archives de l'évêché, à Bruges ; manuscrit de 1603.

Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles :
Arte illi inferior ac Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quæ nobis talem eripuere virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum ;
Vivat ut in cœlis jam deprecate Deum.

Inscription que l'on peut ainsi traduire :

« Ici repose Jean, célèbre par son mérite et dont les tableaux ont une grâce merveilleuse : il sut peindre des formes vivantes, la terre chargée d'herbes fleuries, et animer tout ce qu'il représentait. Il l'a emporté sur Phidias et sur Apelle : Polyclète lui était aussi inférieur en talent. Nommez donc, nommez les Parques barbares, elles qui nous ont enlevé un tel homme. Que nos larmes accusent l'impitoyable sort. Priez Dieu pour qu'il lui ouvre le ciel. »

La facture de ces distiques et l'érudition greco-latine, dont on les a brodés, prouvent qu'ils ne sont pas du quinzième siècle. On les aura substitués à l'épitaphe primitive, pour mettre le tombeau à la mode. Ce tombeau n'existe plus ; l'édifice même a été renversé, non par le temps, mais par les hommes ; la poussière de l'artiste est devenue le jouet des vents. Une promenade remplace l'église où il dormait du sommeil de la mort, la multitude foule d'un pied insouciant la terre qui l'abritait ; l'oublieuse nature y enfonce les racines du tilleul, et déploie gaîment au dessus la moqueuse opulence de ses verts feuillages.

Jean van Eyck avait fait à l'église Saint-Donatien

un legs de quarante-huit sous, que l'on acquitta en 1442 seulement, année, il est vrai, où son testament fut enregistré (1). Pendant trois siècles peut-être, on y célébra son anniversaire le 9 juillet (2). Les comptes de plusieurs archives nous fournissent, au sujet de sa famille, des renseignements ultérieurs. De 1441 à 1443, sa veuve continua de servir la rente hypothéquée sur la maison achetée par son mari. Dans cette dernière année, elle la vendit à Hermann Reyssebruch. Au mois de février 1446, elle acheta pour deux livres un billet de loterie; le tirage eut lieu le 24 (3). En 1449, elle était morte, bien jeune encore, puisqu'elle avait débuté dans la vie en 1406. Sa fille Liévine, se trouvant seule, témoigna le désir de prendre le voile : le duc de Bourgogne lui fit à ce propos un don de vingt-quatre livres (l'acte dit une aumône), *pour soy aidier à mettre religieuse en l'église et monastère de Maes-Eyck, au pays de Liége* (4). Quant

(1) « Computatio Gualteri Diedolf, presbyteri canonici, de bonis fabrice ecclesie sancti Donationi Brugensis, anni 1442, facta capitulo 1443.

Receptum ex testamentis et legatis fidelium defunctorum :

Item, ex testamento Johannis Eyck, pictoris, XLVIII s.

Comptes originaux de saint Donatien, conservés dans les archives de l'évêché, à Bruges.

(2) Les registres de saint Donatien attestent que la cérémonie avait encore lieu en 1619, cent soixante-dix-neuf ans après la mort de l'artiste.

(3) *Messager des sciences et des arts*, année 1824, pag. 51; article de M. Scourion, qui avait trouvé la note dans les archives de Bruges.

(4) Voici l'article entier : « A Lyennie (Liévine) van der Eecke, fille de Jehan van der Eecke, jadis paînctre, varlet de chambre de mondit seigneur, pour don que M. D. S. lui a fait pour une fois,

au fils que Pierre de Beaufremont, seigneur de Charny, avait tenu sur les fonts de baptême, et qui devait porter le prénom de Philippe, comme son son parrain le duc de Bourgogne, on n'a trouvé aucun renseignement qui le concerne. Peut-être mourut-il en bas âge : il n'avait que six ans, lorsque la pourvoyeuse des cimetières emporta le grand peintre.

Les archives de Lille mentionnent un Lambert Van Eyck, *varlet* de Philippe le Bon, que le duc récompensa en 1431, parce qu'il avait été plusieurs fois « *devers lui*, pour aucunes besongnes que monseigneur voulait faire faire (1). » Le 21 mars 1442, il obtint du chapitre de Saint-Donatien la permission de transporter près des fonts baptismaux le corps de son frère, déjà enseveli dans le pourtour de l'église, comme nous l'avons dit (2). Ce serviteur de Philippe le Bon, qui devait probablement son emploi au mérite de Jean, était demeuré inconnu ; le

pour Dieu et aulmosne, pour soy aidier à mettre religieuse en l'église et monastère de Mazeck, au pays de Liége... xxiiij liv. » *Archives de Lille*, quatrième compte de la recette générale, du 1er janvier 1448 au 31 décembre 1439, par Guillaume Pousset. C'est ce document qui autorise à croire que la veuve de Jean van Eyck était morte en 1449, car on ne sait pas d'une manière précise à quelle époque eut lieu son décès.

(1) *Archives de Lille*, compte de Jean Abonnel, depuis le 1er janvier 1430 jusqu'au 31 décembre 1431.

(2) « Eadem die, 21 martii 1441 (1442 suivant notre manière de compter), ad preces Lamberti fratris domini Johannis de Eyck, solempnissimi pictoris, domini mei, etc. » *Actes capitulaires de saint Donatien*, conservés dans les archives de l'évêché, à Bruges, registre E, f. LXXX, recto.

temps l'avait poussé, comme la plupart des hommes vulgaires, dans ces bas-fonds de l'histoire, où se déroulent des ténèbres sans fin.

Croirait-on pourtant qu'on a voulu faire de lui un artiste, un grand peintre, lui attribuer des tableaux, lui constituer une œuvre, sans autres indices que les faits minimes dont nous venons d'entretenir le lecteur? On n'a pas écrit moins de cent cinquante pages basées sur ce frêle appui! On a entassé les inductions, les hypothèses, les subtilités, les raisonnements à perte de vue, pour construire dans les nuages un édifice de vapeurs. De quel droit transforme-t-on en coloriste un simple valet de chambre? De quel droit lui tresse-t-on des couronnes? L'histoire ainsi comprise ne serait qu'un jeu d'enfant.

Jean van Eyck ne mourut point sans avoir formé des élèves, sans leur avoir transmis le secret de la peinture à l'huile. Quand la vieillesse, l'entourant peu à peu comme une nuit d'hiver, le glaçait déjà de ses premières bises et raréfiait sa chevelure, il songea qu'il ne devait point emporter sous la dalle funèbre une si précieuse méthode (1); les hommes robustes ne manquent jamais de féconder les esprits, de laisser au monde un vivant souvenir et une glorieuse postérité. Le puissant créateur, le digne in-

(1) « Egli per un tempo non volle da niuno esser veduto lavorare, nè insegnare a nessuno il segretto. Ma divenuto vecchio, ne fece grazia finalmente a Ruggieri da Bruggia. » Vasari, *Vita d'Antonello da Messina.* — « Attendu qu'il tint secrète jusque dans sa vieillesse son invention de la peinture à l'huile, et fermait son atelier, ne laissait personne approcher de lui, quand il peignait... Karel van Mander, t. Ier, pag. 31. Ces deux passages sont décisifs.

terprète de la nature et de l'idéal eût-il voulu fonder sur un simple avantage matériel ses espérances d'immortalité? Jean van Eyck tira donc peu à peu les verrous qui fermaient sa porte, laissa les rayons du jour dissiper le mystère dont il s'environnait. Nous allons compter ses disciples, tracer leur image, autant que nous le permettra l'insuffisance des documents.

CHAPITRE VIII

LES VAN EYCK

Pierre Christophsen, premier disciple des Van Eyck. — Causes de la faveur qu'ils lui témoignent. — Les deux frères, pendant longtemps, ne communiquent à nul autre le secret de la peinture à l'huile. — Jean, devenu vieux, forme quelques élèves. — On expédie en Sicile un de ses tableaux, qui émerveille Antonello de Messine. — L'artiste méridional vient dans les Pays-Bas et obtient communication du nouveau procédé. — Après la mort de Jean Van Eyck, il se rend à Messine et enseigne à Domenico le procédé flamand. — Domenico est assassiné par Andrea dal Castagno. — Histoire du fameux retable de Gand. — Les iconoclastes détruisent quelques productions des Van Eyck.

Pierre Christophsen obtint le premier, comme nous l'avons dit, la faveur d'être initié au grand secret de la peinture à l'huile. Ce ne fut pas son mérite qui lui valut cette distinction et cette marque de confiance, mais sa sottise. Un esprit si lourd n'inquiétait pas les deux frères. A sa vulgarité il joignait

probablement des qualités morales. Ce devait être un brave garçon, modeste, patient, zélé, assidu au travail, plein d'admiration et de dévoûment pour le couple illustre. Son adresse manuelle leur rendait une foule de petits services; dans leurs tableaux, ils le chargeaient de peindre les accessoires les plus fastidieux; il broyait leurs couleurs, il les aidait à préparer leurs mixtures. En lui, les deux frères avaient trouvé l'idéal du *famulus*, moitié serviteur, moitié disciple, incapable de les trahir, inaccessible aux rêves ambitieux, un de ces cœurs fidèles, un de ces amis subalternes, précieux pour les hommes d'élite, qui tiennent par dessus tout aux ménagements, aux soins, à l'affection et à la docilité, parce que leur délicatesse en a besoin. Des artistes fins et observateurs comme les Van Eyck se seraient défiés d'un aide moins sûr. Les contemporains semblent n'avoir pas eu de son talent une haute opinion et lui avoir confié aussi des tâches secondaires. Une vieille madone bysantine, conservée autrefois à Rome, dans l'église du Saint-Sépulcre, ayant été apportée à Cambrai et léguée au chapitre de la cathédrale (1), cette relique, par goût et par habitude, se mit aussitôt à faire des miracles. On ne s'en étonna pas beaucoup, les miracles étant alors chose commune, mais on déclara que l'image était indubitablement une œuvre de

(1) Le donateur était un archidiacre, originaire de Valenciennes: voici comment les actes capitulaires de la cathédrale relatent le fait: « Concluserunt Domini imaginem beatæ Virginis, quam legavit Mgr Fursens du Bruille, archidiaconus. Valenchenensis, ponenda esse in capella Sanctæ Trinitatis (séance du 13 août 1451).

saint Luc. Aussi, trois ans après, le comte d'Étampes, un grand seigneur français, qui n'était pas un esprit fort, chargea-t-il Pierre Christophsen de lui en faire trois copies. Trois copies d'une figure barbare, quelle triste besogne! Le peintre l'accepta, et une des copies fut donnée par le comte à l'hôpital de Cambrai (1). Le 25 août 1457, le duc de Bourgogne lui-même alla voir et saluer l'original, qui décorait la chapelle de la Trinité, disent les mémoriaux de Saint-Aubert. Cet original existe encore, et chaque année on le promène dans les rues de la ville, en grande cérémonie.

Rogier van der Weyden, qu'on nommait autrefois Rogier de Bruges, paraît avoir été le disciple favori de Jean van Eyck. Hugo van der Goes, Gérard van der Meere, Josse de Gand eurent aussi l'honneur de travailler sous ses yeux, d'entendre ses leçons (2). Quoique nul auteur n'associe Jean Foucquet à ce groupe d'hommes préférés, je suis convaincu qu'il

(1) « Ad requisitionem illustris domini comitis de Stampis, Petrus Cristus, pictor, incola Brugensis, Tornacencis diocesis, depinxit tres imagines ad similitudinem illius imaginis beatæ Mariæ et santæ Virginis, quæ in capellâ est Trinitatis collocata. » (Actes capitulaires, séance du 24 avril 1454.)

(2) Pour Rogier van der Weyden, on a l'autorité de Vasari, de Karel van Mander, de Jean Santi et de Facius; pour Hugo van der Goes, celle des deux premiers; pour Josse de Gand, celle de Vasari et les notes manuscrites de la fin du quinzième siècle, qui appartiennent à M. Delbecq, de Gand; pour Gérard van der Meere, un passage de ces notes (les deux phrases sont imprimées dans le *Messager des sciences et des arts*, année 1824, p. 132 et 133). Immerzeel seul mentionne un Jean van der Meere, qui aurait été le frère de Gérard, mais il ne dit point où il a puisé ses renseignements.

s'exerça dans l'atelier du grand peintre : je citerai plus loin les faits, les dates, les miniatures et les tableaux qui justifient mon opinion. Un artiste des pays lointains détermina également le maître fameux à soulever pour lui le voile du sanctuaire.

Pendant que le génie des Van Eyck illuminait les brumes septentrionales, des marchands florentins, qui commerçaient avec le midi de l'Europe et demeuraient alors dans les Flandres, expédièrent au célèbre Alphonse le Magnanime un tableau de Jean : il représentait l'Adoration des Mages et contenait de nombreuses figures. Depuis 1416, Alphonse était roi d'Aragon, de Sardaigne et de Sicile. Ayant conclu la paix, en 1430, avec les Castillans, il habita jusqu'en l'année 1435 l'île des anciens Lestrigons, pour fuir la jalousie de sa femme, qui lui rendait le séjour de l'Espagne intolérable, et pour encourager ses partisans dans les provinces napolitaines; car Jeanne II, reine de ce pays, après l'avoir adopté, nommé son successeur, avait changé de sentiments et déchiré l'acte d'adoption. Depuis longtemps Alphonse s'était rendu célèbre par son amour des lettres et des beaux-arts, par ses expéditions guerrières, par son enthousiasme chevaleresque et son caractère généreux. Ayant choisi pour emblème un livre ouvert, il disait toujours « qu'un prince ignorant est un âne couronné. » Le tableau de Jean van Eyck lui causa une vive satisfaction; il le jugea du plus grand prix, et la beauté de l'exécution, la nouveauté du moyen attirèrent une foule de curieux. Parmi les spectateurs se trouva un nommé Antonello. Il avait vu le jour à Messine, en 1414, et était

d'une ancienne famille, qui cultivait depuis longtemps l'art de peindre. Lui-même l'avait appris de bonne heure : pendant son enfance, il avait bien des années tenu le crayon à Rome. Vif, intelligent et adroit, il s'était rendu très habile et fixait déjà l'attention des connaisseurs, malgé son extrême jeunesse. Il alla ensuite habiter Palerme où Alphonse le Magnanime tenait sa cour. Le tableau que le prince avait reçu formant le sujet de toutes les conversations, Antonello eut hâte de le voir : l'intensité de la couleur, la force et l'harmonie de la peinture l'émerveillèrent au dernier point. Les œuvres qui nous restent de lui prouvent que c'était un homme supérieur ; il aimait donc son art avec enthousiasme, et conçut le désir le plus violent de connaître une méthode qui permettait de produire de tels effets. Négligeant ses occupations, abandonnant tout autre soin, il prit la route de la Belgique, où il arriva sain et sauf. Là, il s'introduisit chez Jean van Eyck : pour obtenir ses bonnes grâces, il lui donna des esquisses faites à la manière italienne, sans compter d'autres présents (1). Sa finesse méridionale surprit et déjoua la réserve de l'homme du Nord : le grand peintre l'initia au mystère de son travail. Antonello demeura dans la Flandre aussi longtemps qu'il ne posséda point d'une manière complète la pratique de la nouvelle méthode. Il songeait à regagner son pays, mais n'était point encore décidé, lorsque Jean van Eyck mourut.

Antonello s'achemina donc vers les Alpes : étant

(1) Vasari : *Vita d'Antonello da Messina.*

allé d'abord à Venise, les mœurs des joyeux citadins l'enchantèrent; il aimait beaucoup les plaisirs, surtout les plaisirs de l'amour qu'il poursuivait passionnément, et les faciles républicaines le traitèrent le mieux du monde. Il y prit tellement goût qu'il ne put s'éloigner d'elles et se fixa au bord des lagunes. Mêlant d'ailleurs la recherche de la gloire à la volupté, il peignit une foule de tableaux que se disputèrent les nobles vénitiens : le procédé flamand qu'il employait, l'habileté de son travail et le profond sentiment qui animait ses peintures, leur donnait une grande valeur. Il excellait à saisir les caractères humains et à les reproduire dans le portrait. On commença donc à rechercher ses ouvrages, non seulement en Italie, mais au dehors. La république le chargea d'un travail pour l'église de San-Cassano, paroisse de la métropole. L'artiste y mit toute son adresse, y employa toutes les forces de son imagination, et n'épargna ni le temps, ni les soins. L'œuvre eut un brillant succès : l'éclat du coloris, la beauté des figures, le charme du dessin ravirent les curieux; on décerna au peintre des louanges unanimes. Le sénat lui fut dès lors très propice et le combla de faveurs.

Parmi les artistes les plus distingués du lieu se trouvait un homme habile, qui portait le nom de Domenico. Depuis l'arrivée du Messinois, il l'entourait de prévenances, lui faisait mille caresses et tâchait de se mettre dans ses bonnes grâces, pour obtenir de lui le fameux secret. Antonello, voulant répondre à tant de courtoisie et ne pas se laisser vaincre en politesse, lui enseigna la méthode flamande

au bout de quelques mois. Dominique fut charmé : aussitôt qu'il put faire usage du nouveau procédé, on le traita de la manière la plus honorable. Tant la découverte de Jean paraissait alors merveilleuse!

La triste fin de Domenico révèle peut-être mieux encore l'importance qu'on y attachait. Ayant acquis une assez grande renommée, les facteurs de la maison Portinari l'emmenèrent de Venise à Florence, pour y décorer une chapelle de Santa-Maria-Nuova, que leurs patrons avaient fait bâtir. On le chargea d'orner une muraille : Alesso Baldovinetti et Andrea dal Castagno devaient peindre les autres. Celui-ci, par malheur, avait une âme ombrageuse et farouche. Il avait mené dans son enfance un genre de vie propre à augmenter ses défauts. Son surnom venait d'un petit bourg des environs de Florence, où il était né. Ayant perdu son guide et son protecteur naturel, dès le plus bas âge, il fut recueilli par un sien oncle, homme pratique et sensé, qui le voyant agile, audacieux, terrible même, lui confia la garde de ses troupeaux. Dans ces temps orageux, Andrea sut faire respecter non seulement le bétail, mais encore les pâturages et tous les intérêts de son chef. Seul au milieu des prairies, n'ayant avec les hommes que de belliqueux rapports, il devint plus sombre, plus rude et plus inflexible qu'auparavant. La nature lui avait donné une forte imagination, qui se perdait en de menaçantes rêveries; cette imagination allait pourtant lui faire saisir le tranquille pinceau de l'artiste.

Un jour, une pluie battante le contraignit de se retirer dans une cabane; il y trouva un de ces peintres ambulants, qui se contentent d'une faible rému-

nération : le barbouilleur enluminait un triptyque pour le villageois. C'était une sorte d'autel agreste et peu remarquable. Andrea cependant n'avait jamais vu aucune ébauche de cette espèce : il fut saisi d'étonnement, et aussitôt se mit à observer, à étudier le travail du coloriste. Un désir extrême de l'imiter s'empara de lui : ce désir était si âpre, si violent que, depuis ce jour, il couvrait les murs, les pierres et les portes de dessins crayonnés au charbon, ou tracés avec la pointe d'un couteau. Son ardeur surprenait quiconque le voyait. Tous les paysans parlèrent bientôt de ses nouvelles occupations, et le bruit en arriva aux oreilles d'un gentilhomme florentin, nommé Bernardetto de' Medici, lequel avait ses propriétés dans le voisinage. Ces discours lui inspirèrent l'envie de connaître le jeune pâtre. L'ayant vu et entendu fort bien causer, il lui demanda s'il ne voudrait pas apprendre la peinture. L'enfant répondit que nulle chose au monde ne pourrait lui être aussi agréable, qu'il serait dans la joie de son cœur, s'il devenait un bon artiste. Bernardetto l'emmena donc à Florence et le plaça chez un habile maître. Il y déploya beaucoup d'intelligence, beaucoup de zèle, en sorte qu'il fit des progrès rapides, surtout dans le dessin. La couleur l'embarrassa davantage; il l'appliquait d'une manière dure, fruste et sèche comme son caractère. Il ne put jamais acquérir ni grâce ni mollesse. Il rendait fort bien les mouvements du corps, les jeux de la physionomie, donnait à ses têtes d'hommes et de femmes un air grave, majestueux, le plus souvent formidable, et leur communiquait la sinistre agitation de son esprit. Néanmoins, comme

son talent ne pouvait être mis en doute, on le chargea de nombreux travaux. Il s'était fait une réputation et approchait de la cinquantaine, lorsque Domenico arriva dans le pays.

Andréa jusqu'alors avait peint à fresque ou à la détrempe; Dominique peignait à l'huile, et cet avantage lui conquit tout d'abord l'attention générale. Ce fut une première cause de jalousie pour l'ancien pasteur. Le nouveau venu maniait plus habilement que lui le pinceau : la haine du Florentin s'en accrut. L'étranger fut accueilli avec toutes sortes d'égards, de politesses : autre source d'envie et de profonde inimitié. Castagno résolut de le vaincre et de l'expulser à force de persécutions, de ruses, d'intrigues secrètes. Sa véhémence ne l'empêchait pas d'être un habile hypocrite : il savait se contenir, déguiser ses projets, feindre les sentiments les plus éloignés de son cœur et gouverner ses paroles ainsi qu'il le croyait nécessaire. Il débuta par cajoler le Vénitien, pour obtenir de lui son secret. Ayant réussi, comme réussissent ordinairement les tartufes, il entreprit une guerre sourde contre son bienfaiteur. Ils travaillaient dans la même chapelle, l'un à côté de l'autre, et la présence de son antagoniste l'irritait de plus en plus. Aussi n'épargnait-il aucun effort, espérant toujours l'emporter sur lui. Les actes de la Vierge les occupaient simultanément. Castagno peignit à fresque une Annonciation où Gabriel était suspendu en l'air, idée que l'on jugea neuve et remarquable; il se distingua encore davantage dans la représentation de la Madone montant les degrés du temple; il couvrit les marches de pauvres très

bien exécutés ; l'un d'eux frappait son camarade sur la tête avec une bouteille, scène de genre parfaitement réussie. Dominique, de son côté, figura, en se servant de couleurs à l'huile, la naissance et le mariage de Notre-Dame : aussitôt le jaloux employa l'huile pour retracer la mort de la bienheureuse ; on y voyait Jésus emportant l'âme de Marie. Cependant la rage de Castagno s'envenimait ; le poison dont son cœur était plein l'obsédait lui-même, et il forma le projet de tuer son rival.

Dominique n'avait pas moins de goût pour les plaisirs qu'Antonello de Messine. Épris de la beauté des femmes, il recherchait avidement leurs bonnes grâces ; il aimait aussi beaucoup la musique, et tous les soirs, accordant son luth, il allait chanter sous les fenêtres de ses maîtresses. Le beau ciel de Florence, parsemé d'escarboucles radieuses, semblait se faire le complice de ses nocturnes promenades, en éclairant sa marche dans les ténèbres. Il restait souvent fort tard loin de chez lui, aspirant la senteur des jardins et la fraîcheur de la brise, ivre de passion et de mélodieux accords. Andréa lui tenait compagnie de temps en temps ; il avait même recouru à ce moyen pour gagner son affection et obtenir qu'il lui enseignât la nouvelle méthode. Il forma donc le projet de l'assassiner, pendant une de ses courses voluptueuses.

Un jour d'été, à la brune, Domenico lui demanda s'il ne voulait point le suivre, comme d'habitude. Castagno était alors dans sa chambre et dessinait : il répondit qu'il voulait finir une esquisse importante. Le Vénitien prit donc sa guitare et s'en alla fredon-

nant une chanson joyeuse. Quand la nuit fut venue, le traître, ayant quitté sa demeure, se posta sur le chemin que l'artiste galant devait prendre à son retour. Dès qu'il l'aperçut, il le frappa d'une canne plombée; du premier coup il brisa sa mandore et lui enfonça la poitrine, puis, dirigeant les autres sur la tête, le laissa mourant, et s'enfuit dans sa chambre, à Santa-Maria-Nuova. Il eut soin de ne pas fermer sa porte à la clef, pour ne pas faire naître de soupçons; il reprit même son esquisse, afin de les mieux détourner. Cependant on releva le malheureux jeune homme et on le transporta chez lui. Castagno entendait la rumeur; il n'eut pas l'air de s'en apercevoir, jusqu'au moment où des domestiques vinrent lui dire que son ami expirait. Courant alors à Domenico avec une feinte désolation, en criant : « Mon frère! mon frère! » il le prit dans ses bras, les joues inondées de larmes. Le Vénitien rendit bientôt le dernier soupir, au milieu de ces démonstrations hypocrites : il jeta sans doute à Castagno un affectueux regard, où se peignait le chagrin d'abandonner un si noble camarade.

On sait que la Providence ne manque jamais de châtier le crime et de récompenser la vertu : c'est pour ce motif que l'on ne douta point de l'amitié, des regrets du bon Castagno : il ne fut pas même en butte à la plus légère insinuation. Il vécut paisible, augmentant le nombre de ses ouvrages, formant des élèves qui lui durent la connaissance de l'invention néerlandaise. On l'honorait beaucoup, dit son biographe : il portait de riches costumes, menait grand train et habitait une splendide maison. Il expira

tranquille, à l'âge de soixante et onze ans : ce qui prouve que l'on doit toujours se bien conduire. Son lâche guet-apens serait encore ignoré, s'il ne l'avait trahi lui-même, en se confessant au lit de mort.

Mais le procédé flamand n'a pas seul une espèce d'histoire dramatique. L'œuvre la plus vaste exécutée par les deux frères subit de nombreuses aventures, qui lui composent également une sorte de biographie et ajoutent à l'intérêt qu'elle éveille. Nous aurions tort de ne pas en parler : on chercherait ailleurs ces renseignements, si nous ne les donnions point.

L'*Adoration de l'Agneau mystique* eut d'abord à souffrir des nettoyeurs ; ils effacèrent l'image qui en occupait le bas et endommagèrent le reste (1). Dans l'année 1550, Lancelot Blondeel, de Bruges, et Schoreel, d'Utrecht, furent appelés pour rendre au spacieux travail son éclat primitif. C'était, par bonheur, deux hommes de talent : ils s'acquittèrent de l'entreprise avec un soin religieux et une patiente adresse ; les chanoines de Saint-Bavon furent si enchantés du résultat qu'après leur avoir payé le prix convenu, ils leur firent de beaux présents : ils donnèrent, par exemple, à Schoreel un hanap d'argent, et l'historien Vaernewyck rapporte qu'il eut la satisfaction de boire dans cette coupe illustre. Ils avaient procédé avec tant de scrupule, pour ne pas altérer la forme originale, qu'ils aimèrent mieux ne pas retoucher quelques endroits devenus trop pâles.

Philippe II convoita la possession de l'*Agneau mystique ;* mais soit qu'il n'eût pu déterminer le chapitre

(1) Karel van Mander.—Vaernewyck : *Historie van Belgie.*

à lui en faire l'abandon, soit qu'il n'osât point ravir une propriété de l'Église, le despote se contenta de le faire copier (1). Un peintre de Malines, Michel Coxie, fut chargé de la reproduction. Il se montra digne d'une semblable tâche. N'ayant pas trouvé en Flandre un bleu aussi beau que l'azur du manteau de la Vierge, il s'adressa au monarque. Philippe II pria le Titien de lui expédier de Venise la couleur nécessaire. On la recueillait dans les montagnes de la Hongrie : c'était d'ailleurs une substance naturelle que l'on se procurait jadis sans peine, avant que les Turcs se fussent emparés de ce lointain royaume. Elle était depuis lors devenue rare et chère : la petite portion que réclamait l'artiste belge coûta la somme de trente-deux ducats. Il lui fallut deux ans pour terminer l'entreprise; quelques parties de l'original lui avaient semblé devoir être modifiées : l'extérieur des ailes n'offrait plus ni saint Jean-Baptiste, ni les donateurs; on voyait à leur place trois évangelistes; le céleste musicien qui joue de l'orgue était différemment tourné. Le roi d'Espagne pourvut à l'entretien de Coxie pendant son labeur, et paya tous les frais d'exécution : ayant fait ensuite apprécier le tableau par quatre experts, dont il obtint les éloges, il envoya au peintre deux mille ducats :

(1) Karel van Mander ne nous dit point qu'il ait essuyé un refus : « Le roi Philippe, quoique désirant ce joyau, le fit copier par Michel Coxie, pour ne point le soustraire à la ville de Gand. » Guichardin parle dans le même sens : « Le roy Philippe désira fort de l'avoir; mais n'osant l'oster de là, en fist enfin faire un portraict et imitation par l'excellent peintre Michel Cocksien, etc. »

celui-ci ne trouvant point la récompense suffisante, le prince usa de libéralité à son égard (1). La copie fut transportée en Espagne. Durant les guerres de l'Empire, quelque général la mit dans son butin, et elle passa de nouveau les Pyrénées : elle était, en 1817, à Bruxelles (2). Les six fractions qui représentent deux chœurs d'anges, les ermites, les pèlerins, les soldats du Christ, les juges équitables, ornèrent pendant quelques années le château royal de La Haye; quand on les vendit, après la mort de Guillaume II, la Belgique en fit l'acquisition, pour remplacer, dans la cathédrale de Gand, les volets escamotés. Les panneaux qui figurent la Vierge et saint Jean appartiennent à la Bavière depuis l'année 1823; la Prusse possède Dieu le père et la grande scène du milieu, qui forment un ensemble avec les six morceaux primitifs aliénés par les chanoines de Saint-Bavon : l'auteur a inscrit sur le bas de la fontaine : *Michael de Coxii me fecit anno* 1559 (3). On ne sait ce que sont devenues les toiles où étaient représentés Adam et Ève.

Une seconde reproduction fut exécutée vers le commencement du dix-septième siècle, et placée dans la chapelle de la maison de ville, à Gand. Elle est sur toile, fixée sur plusieurs châssis maintenus par un seul cadre, en sorte que les ailes ne peuvent se fermer et ne sont pas peintes au dehors. L'artiste

(1) Guichardin : *Description de tous les Pays-Bas.*

(2) *Ursula, princesse britannique,* par le baron de Keverberg, p. 109.

(3) Cette date n'est pas très nette et peut laisser quelques doutes. Il est donc utile de rappeler que Philippe II monta sur le trône en 1558.

inconnu, mais habile, qui l'a faite, a copié son modèle avec une grande exactitude. Les Français la vendirent publiquement à M. Charles Hisette, en 1796. A la mort de celui-ci, M. Aders, le célèbre amateur de Londres, l'acheta pour sa belle collection, où elle resta aussi longtemps qu'il vécut. Elle a passé depuis dans le cabinet de M. J. L. Lemmé, autre amateur anglais. Chacun a pu l'étudier à la grande exposition de Manchester.

En 1566, au moment où les calvinistes, dans un accès de folle exaltation, brisaient et lacéraient les chefs-d'œuvre nationaux, l'original fut adroitement mis en sûreté.

Le 1er juin 1641, le feu embrasa la toiture qui couvrait la grande nef de Saint-Bavon. Heureusement la voûte avait été reconstruite à neuf, par les soins de l'évêque Triest, et elle arrêta les flammes. Néanmoins, comme le péril était imminent, comme on ne savait pas que l'incendie aurait une fin aussi prompte, le retable fut enlevé dans l'espace d'une heure.

Quand il eut repris sa place sur l'autel, son ancien trône, la foule continua de se presser alentour aux époques solennelles. Cet usage était encore observé, lorsque l'empereur Joseph II parcourut l'église en 1781. On lui montra l'*Agneau mystique*, et, chose vraiment surprenante ! Adam et Ève le scandalisèrent. Le hardi réformateur qui établissait à Vienne des maisons d'accouchement pour les jeunes filles enceintes, trouva peu décente la nudité naïve de nos premiers parents ; la chaste ingénuité des vieux coloristes troubla sa pudeur, et, sans beaucoup réflé-

chir, il témoigna son étonnement de ce qu'on laissait la multitude considérer de tels objets. Le monarque autrichien était un esprit d'élite, un noble cœur, un grand homme, mais non pas un connaisseur en fait d'art, et il aimait peu la peinture. On n'aurait pas dû tenir compte de ses observations, auxquelles probablement il n'attachait pas lui-même beaucoup d'importance; on les prit pour un ordre indirect, et on ferma servilement les ailes. Une nuit factice enveloppa la noble image : un prince l'avait critiquée, elle n'était plus digne de voir la lumière et ne devait pas affronter le soleil.

En 1794, les commissaires français enlevèrent les panneaux du milieu. On profita de leur absence pour cacher les autres. M. Denon, directeur du musée de Paris, demanda, réclama, exigea ces volets; il offrit même en échange des toiles de Rubens. Mais l'évêque, M. Fallot de Beaumont, qui comprenait l'importance énorme de ces tableaux pour la ville, demeura inébranlable et ne voulut jamais les donner. Quand Bonaparte tomba du haut de son trône dans l'abîme dont il ne devait plus sortir, les panneaux enlevés furent rendus à la Belgique : on les exposa quelques semaines dans le musée de Gand, où ils firent naître la plus vive admiration, puis le bourgmestre les remit solennellement à la fabrique; un procès-verbal de cette restitution fut dressé le 10 mai 1816. Les pages merveilleuses brillèrent encore une fois sur l'autel; malheureusement on avait gardé la mémoire des paroles inconsidérées de Joseph II; on se prosterna devant son ombre, et les volets ne furent pas remis en place, ceux mêmes qui ne contenaient que des

personnages habillés. Cette condescendance posthume devait produire de tristes résultats.

On n'est jamais trahi que par les siens, dit un proverbe populaire. Dans le cas présent, l'expérience vint encore justifier cette lugubre maxime. La composition admirable qui avait échappé à tant de malheurs, que Philippe II et l'incendie avaient respectée, que les iconoclastes n'avaient pas détruite, que la France avait rendue, que les restaurateurs n'avaient pas défigurée, qui se trouvait pure et entière au bout de quatre cents ans, ce fut un Belge qui la démembra, qui la dépiéça, en employant la fraude et en se moquant de la nation. Les peintures centrales étaient revenues depuis peu, l'évêque De Broglie s'était retiré en France, et un vicaire du même pays administrait par intérim le diocèse de Gand, lorsqu'un nommé Nieuwenhuys, marchand de tableaux, jugea le moment favorable pour pêcher en eau trouble, comme dit M. Liévin de Bast. Il se présenta donc aux chanoines, leur assura que les images des ailes n'avaient aucun mérite, n'intéressaient que par leur ancienneté, ne se rapportaient nullement au sujet du milieu, et que d'ailleurs la mode des vantaux était passée; il leur offrait une occasion de s'en débarrasser avantageusement, et ils auraient tort de ne pas la saisir. Pour leur prouver qu'il était généreux, il voulait bien leur en donner jusqu'à six mille francs! Les yeux des chanoines se dilatèrent, ils crurent le madré spéculateur et acceptèrent sa proposition. Le trésorier Volders lui signa une quittance; il emporta sa proie, courut à Bruxelles et mit en sûreté les magnifiques panneaux. Avec l'instinct du brocanteur, il

flairait quelque poursuite judiciaire. Le lendemain de ce désastreux marché, M. de Bast, l'investigateur patient et habile, en eut connaissance. Il alla trouver immédiatement à Bruxelles M. Van Hulthem, alors greffier de la deuxième Chambre des États généraux; le comte de Lens, bourgmestre de Gand l'accompagnait, animé d'une égale indignation : grâce aux deux honorables personnages, la police fit une descente chez M. Nieuwenhuys. Mais le négociateur perfide avait pris ses mesures : on ne trouva rien, il fallut se contenter d'un procès! On cita donc l'escamoteur devant les tribunaux. Or les procès enchantent cette classe d'individus : la justice humaine, telle que nous la voyons à notre époque, est une forêt où l'on s'embusque pour piller légalement ses adversaires. Notre homme accepta donc le terrain où on le plaçait et commença par traîner l'affaire en longueur. On l'avait actionné dans le courant de 1816; en 1818, le jugement n'était pas rendu. Tandis que les avoués griffonnaient, que les avocats jasaient, le spoliateur de l'église Saint-Bavon fit clandestinement sortir de Belgique les six panneaux. Il les vendit cent mille francs à un Anglais, M. Solly, qui habitait la capitale de la Prusse. D'une autre part, le vicaire de M. de Broglie avait quitté le pays : le sieur Volders portait seul désormais la responsabilité de la vente. On ne continua pas les poursuites, dont l'objet principal se trouvait hors d'atteinte, et qui n'avaient plus d'autre résultat possible que de vider la bourse de l'ignorant trésorier (1). Ce fut

(1) On aurait dû cependant adresser une plainte au gouvernement

ainsi que les chanoines aliénèrent un ouvrage qui n'était pas leur propriété, mais celle de la cathédrale; ce fut ainsi que M. Nieuwenhuys rendit superflue la disposition législative, qui annule tout contrat, où une des parties est lésée des cinq sixièmes (1). Voilà comment on fait fortune et comment on se pousse dans le monde (2)!

M. Solly ayant vendu par la suite sa collection au roi de Prusse 500,000 thalers, on jugea que les vo-

prussien et réclamer les objets d'art si scandaleusement dérobés.

(1) Les cinq sixièmes de la valeur de l'objet aliéné.

(2) Ce récit, qui est de la plus parfaite exactitude, ayant donné lieu à une lettre de M. Nieuwenhuys fils, publiée par l'*Indépendance belge*, en novembre 1848, voici quelle a été ma réponse :

A M. le rédacteur en chef de l'*Indépendance belge*.

Monsieur,

Je viens de lire dans votre journal une lettre aussi sotte que grossière d'un nommé Nieuwenhuys. Je commencerai par le louer de la bravoure qui le pousse à publier cette épître diffamatoire en mon absence. Les faits qu'il tâche de dénaturer sont racontés dans le deuxième volume de mon *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, volume qui a vu le jour en 1845. Votre brocanteur a donc attendu trois ans pour essayer de laver l'honneur de son nom : c'est un trait de patience exemplaire. Sa bonne foi n'est pas moins remarquable. Il sait parfaitement que j'ai puisé aux sources les plus authentiques, désignées au bas de la page 102 de mon second volume, avec toutes les indications nécessaires. Mais il feint de n'avoir pas lu cette note, il feint de ne pas connaître les documents originaux dont je me suis servi. Tous les détails que je rapporte se trouvent narrés, *sans aucune exception*, dans le *Messager historique des arts et des sciences*, année 1825, pages 165 et suivantes, et dans l'ouvrage de M. le baron de Keverberg, intitulé *Ursula, princesse britannique*, page 110. L'exactitude scrupuleuse de ces détails a

lets de l'*Agneau mystique* avaient été payés à peu près quatre cent mille francs!

Le 11 septembre 1822, ce qui restait en Belgique de l'œuvre étonnante courut un danger plus grand que tous ceux dont elle avait été assaillie jusqu'alors. Les toits latéraux de l'église s'embrasèrent, et le feu déploya sa principale rage au dessus de la chapelle, où était conservé l'*Agneau mystique*. On sait qu'il est peint sur bois; une nappe couvrait l'autel et des franges de broderie pendaient jusqu'à terre; la voûte

été garantie par l'honorable M. Van Hulthem, greffier des États-généraux, par le comte de Leus, bourgmestre de Gand, et par M. Liévin de Bast, rédacteur de l'article, qui a lui-même poursuivi le larron. M'appuyant sur des autorités aussi respectables, je ne crains pas les démentis d'un spéculateur en tableaux, qui fait composer des brochures à prix d'argent et les publie sous son nom. La scandaleuse fourberie de M. Nieuwenhuys est tellement avérée que le *Guide du voyageur en Belgique*, par M. Ferrier, la raconte tout au long, page 143. M. Auguste Voisin n'a pas omis une anecdote si édifiante dans sa *Description de Gand*. Jamais vol n'a eu les honneurs d'une telle publicité. Que le lecteur juge donc l'assurance imperturbable de M. Nieuwenhuys; devant de telles preuves, il m'accuse d'avoir inventé des faits qui honorent peu sa famille! Je me suis trompé, du reste, lorsque j'ai dit qu'il avait attendu trois ans pour soulever ce débat : c'est vingt-trois ans que j'aurais dû écrire. La première narration, la plus détaillée, la plus explicite, a paru en 1825, et c'est à moi qu'il vient s'en prendre en 1848! Franchement, M. Nieuwenhuys se moque du monde et insulte les Belges, qu'il suppose assez ignorants pour ne rien connaître de ce qui se publie chez eux.

Agréez, je vous prie, toutes mes civilités

ALFRED MICHIELS.

Paris, 24 novembre 1848.

s'était lézardée; il en tombait une pluie de cendres brûlantes et de plomb fondu. Le retable pouvait être saisi par les flammes d'une minute à l'autre et l'histoire de la peinture flamande privée d'un monument unique. Des hommes courageux se dévouèrent : faisant abnégation d'eux-mêmes, ils s'élancèrent dans l'oratoire, sous l'averse infernale. Sans outils, sans échelles, ils parvinrent à descendre les panneaux, ce qui offrait un autre péril, car ils sont très lourds, pouvaient les accabler de leur poids et les précipiter sur le sol couvert de métal en fusion. La tentative réussit : grâce à leur patriotisme, le curieux admire, étudie encore cette œuvre capitale de l'imagination flamande.

Tous les travaux des célèbres frères n'ont point eu, comme l'*Agneau mystique*, le bonheur d'échapper à la démence des iconoclastes. Ceux qu'on n'avait pas transportés au loin, périrent presque sans exception. Hubert et Jean van Eyck brilleraient d'une splendeur bien plus vive, si on n'avait pas éclipsé leur gloire et mutilé leur génie. De profondes nues voilent maintenant leur astre chagrin; on dirait un soleil d'hiver, qui se couche tristement au sein des vapeurs. Il fallait bien que ces douloureuses paroles fussent légitimées d'avance : « Là où un grand homme a mis le pied, il y a émulation des sots pour en effacer la trace (1). »

(1) De Latouche : *la Vallée aux loups.*

CHAPITRE IX

LES VAN EYCK

Qualités d'Hubert van Eyck. — Il était le poète et le penseur de la famille. — Jean se reconnaissait lui-même son inférieur comme talent. — Hubert inventait, composait les tableaux, dirigeait le travail commun. — Son frère n'atteignit jamais sa haute inspiration. — Aucune œuvre de Jean ne forme un grand ensemble et n'annonce un esprit inventif. — Parts des deux artistes dans les œuvres peintes en collaboration. — Style de Jean, examen de ses ouvrages. — On lui a injustement sacrifié son frère, mais l'école réaliste des Pays-Bas date de lui.

Lucas de Heere avait fabriqué, au seizième siècle, une ode assez mauvaise à la louange du retable de Gand, et on l'avait inscrite en face de ce chef-d'œuvre, sur un panneau placé contre la muraille. Karel van Mander nous l'a transmise : elle offre peu d'intérêt. Un vers toutefois semble y dire que non seulement Hubert avait commencé le polyptyque, mais qu'il avait l'habitude de diriger les travaux accomplis par

les deux frères (1). Étant l'aîné de Jean et de Marguerite, auxquels il avait d'ailleurs enseigné l'art de peindre, il exerça toujours dans la famille une autorité paternelle. Son portrait dénote, en effet, avec une tendance railleuse que les Flamands savent très bien associer à l'enthousiasme, les sentiments d'un bon bourgeois qui commande dans sa maison. Jean ne se regardait comme entièrement libre que lorsqu'il prenait le pinceau pour une œuvre isolée. Hubert devait posséder une fortune qui lui assurait une existence indépendante, car son droit d'aînesse lui avait fait recueillir, à la mort de ses parents, tout le bien de la famille. Aussi le voit-on, sur une aile de l'*Agneau mystique* et sur le *Triomphe de la loi nouvelle*, habillé comme un notable, enveloppé de chaudes fourrures, tandis que son frère est beaucoup plus simplement vêtu. C'est pour ce motif, sans doute, qu'Hubert ne rechercha jamais les bonnes grâces d'un prince, ne porta aucun titre, et goûta dans son atelier, loin des vaines agitations du monde, cette tranquillité que regrettent les favoris des cours. Jean, au contraire, fut obligé de prendre du service, comme un cadet de famille.

Mais ce n'était pas seulement à son âge, à sa fortune, à son titre de chef de maison, qu'Hubert devait son influence prépondérante. Dans tous les tableaux signés et datés de Jean van Eyck, dans toutes ses œuvres authentiques, on ne trouve pas une seule grande composition, ni même un seul mor-

(1) Hy hadde twerck begonst, alsoo hy was ghewent.
« Il avait commencé l'ouvrage, selon son habitude. »

ceau d'un caractère élevé. Les sujets qu'elles représentent sont peu étendus, peu compliqués, n'ont demandé, pour ainsi dire, aucun effort d'imagination : un travail minutieux, une fidèle reproduction de la nature, mais aussi un réalisme exagéré, des tendances prosaïques les distinguent. Au bas de l'*Agneau mystique*, six ans après la mort de son frère, qnand l'attendrissement de la séparation devait être affaibli, quand la douleur d'une perte récente ne pouvait inspirer au survivant un éloge hyperbolique, Jean déclara Hubert le plus grand peintre qu'on eût jamais vu et ne se donna, comme artiste, que la seconde place; sans les instantes prières de Josse Vydt, il n'aurait pas, dit-il, achevé le tableau (1). Dans un pareil moment, cette double appréciation devait être sincère. Et quand on connaît l'extrême vanité non seulement des peintres, mais de tous les hommes qui aspirent à la gloire, on demeure persuadé que Jean n'aurait pas fait publiquement un aveu pareil, s'il n'avait senti son infériorité, si même elle n'avait été notoire, palpable, en quelque sorte, et généralement avérée parmi ses contemporains. Aussi l'humble devise qu'il inscrivait sur les tableaux peints par lui seul : *Comme je puis*, ne doit-elle pas être uniquement réputée une preuve de modestie; elle exprime aussi l'inquiétude d'un artiste habituellement guidé, soutenu par un maître plus robuste, et qui, en se trouvant livré à ses propres forces, éprouve une certaine gêne.

Cette devise ne se lit sur aucun tableau antérieur

(1) Voyez plus haut l'inscription, pag. 224.

à l'année 1420, et nulle œuvre authentique ne porte les noms réunis des deux frères (1). Les chroniqueurs, d'une autre part, nous apprennent qu'ils travaillaient ordinairement ensemble. Il est donc probable qu'ils ne signaient pas les ouvrages faits en commun. Mais cette garantie n'est pas nécessaire : à l'aide de l'*Agneau mystique*, des textes et des indices que nous avons groupés et commentés, en prenant pour guide la logique, sans la perdre un moment de vue, on peut rendre à Hubert des œuvres que l'on a jusqu'ici baptisées de tous les noms.

Déjà nous sommes parvenus à lui restituer :

1° La Vierge de Dresde, escortée de saint Michel et de sainte Catherine.

2° La Vierge de Burleigh-House, adorée par un chartreux, que lui recommande sainte Barbe.

3° Le *Jugement dernier*, de Beaune.

4° Le *Jugement dernier*, de Dantzig.

5° Le *Triomphe de la loi nouvelle*, panneau conservé à Madrid.

Poursuivant cette pieuse enquête, nous allons maintenant revendiquer pour Hubert d'autres ouvra-

(1) Un M. De Kronstern, demeurant à Nembt, près de Ploen, dans le Holstein, possède un petit portrait sur lequel se trouve cette inscription : *Johannes et Hubertus fecerunt*. Mais tant de fraudes sont commises par les marchands de tableaux qu'on ne peut se fier à aucun renseignement venu de loin. Il semble d'abord étrange que les Van Eyck se soient mis à deux pour exécuter un seul portrait et un portrait de faibles dimensions. L'œuvre offre-t-elle les caractères de leur style ? La signature date-t-elle de leur époque ? Voilà ce qu'il faudrait pouvoir examiner. Elle est inscrite en lettres blanches, de forme gothique et très ornées, sur le cadre de couleur sombre.

ges, sans compter les parties de l'*Agneau mystique*, dont il est incontestablement l'auteur.

Le musée d'Anvers possède deux tableaux d'une exécution admirable, qui m'ont longtemps préoccupé. Je voyais toujours en imagination cette tête du Sauveur aux yeux vivants et limpides, à l'air majestueux, aux traits d'une régularité sculpturale, et cette Vierge si douce, si recueillie, d'une si frappante originalité, que le catalogue attribue à Quinten Matsys; je cherchais un rapport, même éloigné, même fugitif, entre ces rêves d'un poète et le prosaïsme du peintre-forgeron. J'avais beau faire, je ne pouvais découvrir la moindre analogie. La gravité bysantine, la réflexion profonde, le sentiment idéal, qui donnent tant de caractère et de valeur à ces deux morceaux, ramenaient toujours ma pensée vers Hubert van Eyck. Je n'osais cependant les croire de sa main, tant une idée nouvelle frappe timidement à la porte même des investigateurs les plus résolus. Je finis cependant par me demander quels motifs avaient influencé les rédacteurs du catalogue, et je vis qu'ils avaient adopté tout simplement l'opinion de M. Van Ertborn. Cet amateur ayant acheté les deux panneaux, en 1828, à la vente de la comtesse Van de Werve de Vorselaer, qui eut lieu à Anvers, et ne sachant quel maître avait exécuté les deux chefs-d'œuvre, jeta au hasard son choix sur Quinten Matsys, comme on faisait alors. Depuis cette époque, ils ont passé pour des travaux du rude artiste, sans que jamais l'idée soit venue à personne de discuter une hypothèse capricieuse et injustifiable. Convaincu maintenant de sa fausseté, je déclare, sans la moindre hésitation,

Hubert van Eyck l'auteur de cette double merveille.

Parmi les œuvres flamandes, nulle autre n'offre au même degré le caractère bysantin, nulle n'est aussi majestueuse que le buste du Christ. Son attitude rappelle exactement celle de Dieu le père, dans le polyptyque de Saint-Bavon. De la main gauche, il tient une croix splendidement ornée; de la droite, il bénit le monde à la manière occidentale, avec le pouce, l'index et le médius ouverts, les autres doigts fermés. Son visage noble, sérieux, pensif et complétement régulier s'empare de l'attention et porte à réfléchir : en magnétisant le spectateur, il lui communique la disposition morale qu'il exprime. Jamais plus beaux yeux, jamais prunelles plus diaphanes n'ont laissé rayonner au dehors la pensée. L'intelligence, la douceur, et, en même temps, une volonté forte les animent. Les sourcils, le nez et la bouche sont d'une parfaite délicatesse; les cheveux bruns et la barbe légèrement rousse dénotent la même finesse de pinceau. Sur un fond vert, qui produit le meilleur effet, brille une de ces irradiations lumineuses qu'Hubert van Eyck substitua aux nimbes avec tant de bonheur. Une agrafe splendide, ornée de perles, retient sur la poitrine le manteau, ourlé d'une broderie bysantine, entremêlée aussi de perles. On ne peut imaginer, le calme et la grandeur de cette noble tête.

La Vierge, exactement de la même dimension, ne lui cède sous aucun rapport. Son visage est dessiné de la manière la plus pure : le nez, la bouche, le menton ravissent par leur extrême délicatesse; les

sourcils légers ont une forme exquise et laissent briller de tout leur éclat ses charmants yeux gris, aux longs cils noirs. Les orbites sont pleins, mais sans excès et dans la plus gracieuse proportion; les cheveux sont roux, mais d'une nuance admirable, qui fait ressortir la blancheur de la peau et imite la teinte des bois, pendant l'automne. La fille de David appuie l'une contre l'autre, par le bout des doigts, ses mains charmantes, comme dans les retables de Dantzig et de Beaune. Un voile entoure son front et recouvre en partie ses longs cheveux. Une opulente couronne bysantine orne sa tête, et une irradiation lumineuse l'environne, se jouant aussi sur un fond vert. Les méplats sont indiqués presque sans ombre, avec un art infini, comme dans le portrait de madame Jean van Eyck. La componction, la vie calme et intime, la rêveuse douceur de la figure et même du maintien dépassent tous les éloges.

Ces deux bustes sont de grandeur naturelle. La couleur en est fine, intense, émaillée, comme dans toutes les peintures du quinzième siècle. Hubert seul a pu exécuter ces deux morceaux incomparables. La tête du Sauveur, tracée par Jean et datée, que possède le musée de Berlin, en demeure à une distance énorme. Si la fille de David semble d'un art très avancé, elle ne l'est assurément pas plus que les vierges de Dantzig et de Beaune, pas plus que les merveilleuses figures des apôtres, des rois, papes et évêques dessinés sur les mêmes retables et sur celui de Gand. Je crois ne pas commettre d'erreur, en supposant le Christ et Marie exécutés entre

le *Jugement dernier*, de Dantzig, et l'*Adoration de l'Agneau* (1).

Ces deux morceaux, avec les cinq compositions que nous avons décrites antérieurement, forment déjà un total de sept ouvrages, tous les sept d'une haute importance. Reste l'*Adoration de l'Agneau mystique;* nous avons déjà revendiqué pour Hubert (et à cet égard il n'y avait point de débat possible) l'invention du sujet et le plan du travail. Il faut maintenant déterminer, autant que le permet un examen soigneux, quels panneaux sont dus à sa main puissante. Après avoir conçu le programme de l'œuvre, fait les études nécessaires, choisi les types, esquissé les parties principales, il doit avoir consacré trois ou quatre ans à l'exécution.

Lorsqu'il entreprit la peinture, il débuta, comme le demandait la logique, par les personnages les plus importants et par l'épisode central. Les figures d'en haut furent, selon toute vraisemblance, tracées les premières. Un fond d'or étale derrière elles sa splendeur uniforme : on y voit des inscriptions étendues selon l'ancienne coutume. Dieu le père, Marie et saint Jean-Baptiste, mais surtout Dieu le père, ont une grandeur bysantine. Ils doivent à la symétrie de leurs vêtements, au calme de leur pose, à leur grave expression, un air tout à fait hiératique. Les traits de Jéhovah offrent encore une certaine raideur sculp-

(1) Les deux têtes d'Anvers ont été admirablement photographiées d'après les tableaux, par M. Fierlants, et de la même grandeur que les modèles, ce qui est très précieux pour des œuvres de cette importance.

turale. Le blême soleil de l'empire d'Orient a jeté ses lueurs sur ce groupe, à travers les nuages du mysticisme chrétien. La pompe exagérée des costumes lui donne aussi un caractère primitif.

Le travail est de la dernière finesse : la précision, la régularité du dessin annoncent une patience à l'épreuve ; la minutieuse délicatesse des mains charme les regards. Les couleurs sont fondues avec une extrême habileté, vives, intenses, chaudes et harmonieuses ; on ne distingue pas un coup de pinceau. Les têtes de saint Jean et de Dieu le père offrent des tons rouges, d'un aspect bizarre, que l'on retrouve dans le panneau central, sur la figure des poètes, des artistes sacrés. Les ombres se rapprochent du brun et sont assez dures. Ces trois personnages suffisent pour prouver qu'Hubert possédait complétetement l'art de manier la peinture à l'huile.

Waagen pense que toute la série d'en haut doit être regardée comme son ouvrage, sur la face interne et sur la face externe. Une minutieuse étude des panneaux dans l'église Saint-Bavon et dans le Musée de Berlin m'a fait adopter la même opinion ; je n'excepte que les figures d'Adam et d'Ève, qui sont d'un naturalisme beaucoup trop avancé pour le grave et mystique Hubert. Le reste du travail a un caractère de grandeur que n'offrent pas ces deux personnages : Marie, Gabriel, les anges même occupés à chanter, dont les traits dénotent les efforts et révèlent une patiente observation, se distinguent par une noblesse de style étrangère au peintre de Philippe le Bon. Cette noblesse de style (les connaisseurs le savent bien, et Michel-Ange le prouve)

n'exige point la delicatesse des formes. Le même sentiment idéal anime toute la scène du milieu, sauf le groupe de droite, qui représente les ordres monastiques et le clergé séculier adorant l'Agneau sans tache. Là se manifeste une vulgarité en pleine opposition avec le reste du panneau, surtout avec le groupe des prophètes et des pieux écrivains, placé en face. Elle continue sur les volets de droite et alourdit les volets de gauche. Je crois donc fermement ce groupe et ces ailes du jeune Van Eyck. A l'extérieur, les deux saints Jean ont dû être au moins esquissés par Hubert; ils ont une majesté, une fière tournure, un grand style de draperies, auxquels rien n'est comparable dans les œuvres signées de son collaborateur. Les portraits de Josse Vydt et d'Isabelle Borluut sont de ce dernier, comme Adam et Ève. Pour les sybilles et les prophètes nichés dans les cintres, j'ai déjà dit que je les attribue à Pierre Christophsen, l'appariteur, le famulus des Van Eyck.

Sur vingt panneaux, Hubert van Eyck en aurait donc historié dix, huit qui sont les plus importants de l'œuvre et deux qui forment de simples accessoires, puisqu'ils figurent le prolongement d'une chambre. Les dix autres seraient dus au pinceau de Jean van Eyck, avec cette réserve que son frère a dessiné le précurseur de Jésus et son disciple bienaimé. Le hasard partagea ainsi la besogne entre eux d'une manière presque égale, si l'on considère le nombre des surfaces peintes et non leur valeur esthétique. Mais si l'on apprécie le mérite des travaux, la plus belle part revient à l'aîné des deux

frères, puisque non seulement l'invention et la composition lui appartiennent, mais qu'il a exécuté les figures et les scènes principales.

Tout connaisseur qui examinera soigneusement le retable, comme je l'ai fait, ou même qui pourra se procurer d'excellentes photographies, arrivera, j'ose le dire, aux mêmes conclusions.

J'ai déjà expliqué pourquoi le *Jugement dernier* de Dantzig et le *Triomphe de la loi nouvelle* ont dû être exécutés dans des conditions analogues. Le souffle créateur, la pensée d'Hubert les vivifie, et sa main poétique en a tracé les plus nobles figures.

Le catalogue du musée d'Anvers attribue à Hubert van Eyck une double image, qui me paraît avoir été peinte longtemps après sa mort : on l'exécuta, selon toute probabilité, vers la fin du quinzième siècle, ou au commencement du seizième. Le dessin en est beaucoup trop libre pour qu'on le suppose réellement du créateur de l'art néerlandais. L'ouvrage a toutefois beaucoup de mérite. La Vierge incline avec grâce sa tête charmante, et nous apparaît comme une belle fille du Nord. Le visage du petit Emmanuel est aussi fort agréable, plein d'expression et de douceur. Les mains sont raides, peu détaillées, sans attrait, ce qui les distingue des mains qu'exécutait si admirablement Hubert. Près de Marie, sur un autre panneau, on voit les donateurs, portraits magnifiques de ton et de vérité. Hubert ne reproduisait assurément point la nature avec tant d'aisance unie à tant d'exactitude (1).

(1) Malgré ces observations, que m'avait inspirées le vieux livret

Lamentable sort des artistes! un homme qui a vécu soixante ans, qui a travaillé pendant quarante, et mis sans doute au jour des œuvres nombreuses, ne comparaît devant la postérité qu'avec un aussi faible bagage, tant le destructeur universel l'a dépouillé en chemin! Et l'opinion publique ne l'a pas traité moins rigoureusement.

Par quelle fatalité Hubert van Eyck, ce grand poëte, ce génie créateur, après avoir été si fort admiré, vénéré même de ses contemporains et loué hautement par son frère, tomba-t-il dans un oubli profond pendant un siècle et demi? Rien, absolument rien ne peut surprendre en fait d'erreur ou d'absurdité, quand il s'agit de l'histoire des beaux-arts : cette injustice pourtant est si énorme qu'elle dépasse toutes les proportions habituelles, Guichardin mentionne pour la première fois Hubert en 1567, et d'une manière très superficielle (1). Vasari, dans sa première édition, datée de 1550, le passe complétement sous silence; dans l'édition de 1568, il ne fait que le citer. La même année, Marc van Vaernewyck donne sur lui quelques détails précieux. Lucas de Heere, peu de temps auparavant, l'avait sacrifié à son frère

de 1829, car le nouveau catalogue n'existait pas encore, les rédacteurs de celui-ci ont maintenu l'attribution dans la première et la seconde édition de leur livre. Ils ont ajouté, il est vrai : « Ce diptyque est contesté à Hubert van Eyck par quelques autorités. Il rappelle, par la manière et le costume, l'époque et l'école de Stuerbout. » Il eût mieux valu supprimer tout simplement une fausse imputation.

(1) « Pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva e dipingeva continuamente sopra le medesime opere con esso fratello. »

cadet, sans se rappeler que celui-ci le traitait comme son maître et l'avait proclamé son supérieur. Mieux inspiré, Lampsonius commença, en 1572, à lui rendre justice dans les vers qu'il inséra sous les portraits du couple illustre, publiés chez Jérôme Cock. Maintenant encore, faute d'une étude assez attentive et surtout assez raisonnée, on se figure ne posséder du grand peintre que certaines parties de l'*Agneau mystique*. Il m'a fallu à moi-même de longues recherches et de longues méditations pour lui restituer des œuvres capitales.

Sans parler de l'ignorance universelle en fait d'art, qui a troublé jusqu'ici, presque annulé toutes les études sur la peinture, des causes bien vulgaires ont noyé la mémoire d'Hubert van Eyck dans une ombre injuste. Son frère et son élève remplissait à la cour de Bourgogne des fonctions officielles ; il lui survécut pendant quatorze ans. On connaît l'idolâtrie générale pour les titres, les places, les positions qui mettent un homme en vue : les badauds crurent le peintre de Philippe le Bon supérieur au peintre opulent que son patrimoine affranchissait de tous les liens, et ce mirage, de siècle en siècle, a fait illusion à distance comme de près. Hubert mourut quand la célébrité de la famille grandissait; dans un temps où les communications étaient très difficiles, la gloire avait les ailes moins rapides que de nos jours. L'intérêt croissant de l'Europe pour la nouvelle école se reporta donc tout entier sur le frère cadet. On ne parla plus que de lui, l'autre ayant disparu de la scène. Comme il avait d'ailleurs trouvé le procédé technique employé par les deux frères, ce mérite

spécial, cet avantage matériel (et de nature à frapper toutes les intelligences) l'éleva dans l'opinion publique au dessus de son maître. Pour apprécier dignement une œuvre, il faut être connaisseur; pour juger un nouveau moyen d'exécution, qui l'emporte de beaucoup sur une méthode précédente, il suffit d'ouvrir les yeux. L'inventeur poétique, le génie inspiré fut donc, pendant quatre siècles et demi, sacrifié à l'habile et heureux chimiste. Mais j'espère avoir enfin dissipé les ténèbres qui ont trop longtemps obscurci une des gloires les plus hautes, les plus vraies, les plus solides qu'aient jamais pu revendiquer un homme et une nation.

Quoique inférieur à Hubert comme artiste, Jean ne laissait pas d'avoir un talent admirable, et il serait aussi injuste qu'inutile de le déprécier pour exalter son frère. Ses pertes ont été moins considérables. Le temps et les fanatiques ont épargné de lui une vingtaine d'ouvrages. On peut donc facilement caractériser sa manière de concevoir et le genre de son exécution.

Ses tendances étaient presque uniquement objectives, ou, si l'on aime mieux, il reproduisait les formes du monde extérieur avec une fidélité scrupuleuse. L'inspiration lui venait du dehors et ne jaillissait point du fond de son âme. Il copiait lentement, patiemment le réel, sans lui faire subir d'altérations pour le mettre en harmonie avec un idéal intérieur. Son esprit ne cherchait point dans le domaine illimité du beau des formes poétiques. Les vieilles traditions bysantines avaient conservé très peu d'influence sur son imagination. Plus flamand que son

frère, plus rapproché de la nature, il rencontra une plus vive sympathie et forma seul des élèves. Créateur de l'art néerlandais, il lui donna pour principe l'imitation, pour but la vérité. Son génie pratique ferma le palais des songes, où Hubert aimait à contempler des visions splendides et majestueuses.

Aussi, dans les objets qu'il peint, nul trait ne semble-t-il lui échapper. Il remarque et saisit les moindres circonstances : l'âge, l'état social, le caractère, les passions, les détails de la physionomie, la nature de la peau sont habilement rendus. Le système organique de ses modèles revit complétement sous sa main. Ses personnages ont d'ailleurs une parfaite naïveté de pose, de gestes, d'expression; rien de conventionnel, de théâtral, d'exécuté en vue du public : ils agissent, ils sentent pour eux-mêmes, et se livrent tout entiers au fait qui les occupe ; ils ne savent pas qu'on les regarde, ils ne se drapent point en conséquence. Les tableaux de Jean sont comme un petit monde *réel*, qui n'a aucun souci du grand monde; il semble qu'une toile, s'étant levée subitement, nous y laisse plonger le regard (1). Nous découvrons une sorte de miniature vivante; une population exiguë se meut dans des temples lilliputiens, dans des demeures étroites, et une nature pygmée végète sérieusement au fond de la perspective, où poussent des herbes microscopiques, où

(1) Waagen : *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, pag. 143. Ce livre, le premier de l'auteur, qui parut à Breslau en 1822, est resté son meilleur ouvrage. Il a frayé la route aux sérieuses investigations sur l'art flamand. C'est un petit volume de 270 pages.

se dressent des forêts naines, mais véritables. Hubert ne lui cédait en rien à cet égard : sur le panneau central de l'*Agneau mystique*, la perspective est très bien faite, même la perspective aérienne; les montagnes bleues, qui ferment l'horizon, semblent vraiment fuir dans l'espace. La vue de Gand atteste la même habileté.

Jean, toutefois, n'est pas plus que son frère un servile copiste. En imitant la nature, il l'embellit d'une manière spéciale. Ses couleurs sont plus chaudes, plus intenses, plus vives : grâce à la finesse qu'il leur donne, à l'éclat de ses vernis, au soigneux aplanissement de la surface, il simule avec bonheur la lumineuse rutilation des objets, difficulté immense dont triomphent peu d'artistes. Presque tous rendent par des tons mats les nuances brillantes de leurs modèles; quelques-uns même recherchent volontairement cet effet, comme le Titien. Jean van Eyck montre dans le choix de ses accessoires un goût délicat : il ne choque jamais la vue, comme le firent après lui les peintres flamands et espagnols. Une élégance suprême ennoblit ses ouvrages : ses étoffes sont aussi pompeuses, aussi fraîches qu'il a pu les imaginer; il y sème l'or, les diamants et les perles; il répand même des pierres précieuses le long des chemins et dans l'herbe des pelouses, lorsqu'il traite quelque sujet sacré. Ses lits avec leurs custodes, ses vases, ses *faudesteuils*, ses prie-Dieu étalent un luxe et une opulence, qui eussent réjoui la plus difficile châtelaine de l'époque. Les pierres de ses murailles, les parquets de ses chambres, les terrains de ses collines ont une pro-

preté agréable et une sorte de richesse. Dessine-t-il des fleurs, des oiseaux, des quadrupèdes, il leur prête toute la grâce, tout le charme dont ils sont susceptibles. Par les fenêtres glissent des rayons de soleil doux, brillants et limpides, comme aux plus beaux jours : la lumière de Van Eyck, chose étrange! est presque invariablement pure; ses ciels ne connaissent pas les nuages, et leur bleu sans tache a une profonde sérénité. A peine si, de loin en loin, quelque flocon de brume les traverse, comme une écharpe de gaze emportée par les vents. On ne dirait pas que le peintre a vécu sous le blême firmament de la Néerlande, où une mer de vapeurs roule d'ordinaire en flots livides. Quelques-unes de ses campagnes ont seules des teintes sombres, qui nous transportent dans le Nord. Le sentiment idéal, que l'on ne trouve pas habituellement sur les figures, pénètre donc et embellit le monde extérieur.

L'âme de l'artiste n'est point non plus absente de ses ouvrages. Les distinctions de la critique et de la philosophie ne sont jamais complétement acceptées par le réel. Jean van Eyck, sans le moindre doute, s'appuyait sur l'observation; mais comment observait-il? N'était-ce pas à l'aide de son esprit? Les images qu'il peignait n'avaient-elles pas d'abord traversé son intelligence? Elles devaient subir une altération quelconque dans ce puissant milieu. Nul artiste, nul écrivain ne se montre exclusivement objectif : une dose de lyrisme ou de subjectivité se mêle à toutes les productions humaines. L'un des éléments domine l'autre : c'est en cela que consiste la différence; vouloir l'augmenter serait vouloir commettre une erreur. Les ten-

dances morales de Jean se trahissent par des signes analogues à ceux qui distinguent les fonds et les accessoires de ses tableaux. Ses têtes expriment la douceur, la paix, la bienveillance : une âme droite et ingénue y brille sous l'enveloppe charnelle. La piété de ses personnages est vraie, profonde, mais tranquille. Le dédain, l'orgueil, la colère, la vanité ne les troublent pas : le dessinateur n'a point souffert des agitations qui bouleversent les hommes de notre époque. Il vivait pour Dieu et pour son art : les orages passaient au dessus de lui sans l'atteindre, comme ils passent au dessus des fontaines abritées dans les grottes des montagnes.

Ces dispositions le rendaient éminemment propre à traiter les scènes bibliques. Les édifices, les paysages qu'il dessine ont la charmante et sévère élégance des cathédrales; les groupes qu'il y place nous causent la même impression. Le monument est noble, riche et pur, baigné d'une lumière limpide et calme; les personnages sont pieux, graves et naïfs; on croirait sentir, lorsqu'on approche, l'air frais qui dort sous les voûtes des églises, conserve les parfums de l'aloès et verse dans le sang la paix religieuse des monastères.

Une circonstance diminue ce poétique effet : les têtes sont presque toujours vulgaires. Quand les types ont de la grâce et de la dignité, c'est par exception. Les figures présentent le plus souvent un caractère si individuel, les détails spéciaux y abondent tellement qu'on les prendrait, en général, pour des portraits. Ici commence la longue suite de paysannes sans tournure, de grasses matrones et de rus-

tauds joufflus, qui simulent dans les tableaux néerlandais la Vierge, le Christ, les saintes et les bienheureux. Les traditions bysantines cèdent la place au goût local. La tabagie flamande s'est ouverte, et le peintre y choisit ses modèles, à travers des nuages de fumée. Il y reviendra en tout temps : elle ne se fermera plus.

Le règne de la trivialité n'est pas encore établi, néanmoins. Elle est combattue par le sentiment religieux et par un souvenir de l'idéal bysantin, qui ennoblissait les formes et relevait l'expression. La *Sainte Barbe* d'Anvers a un type charmant et une gracieuse attitude, qui rappellent les plus délicates miniatures, les aimables vierges du tableau de Gand.

Comme son frère, comme presque tous les penseurs dont l'âme est tranquille, Jean van Eyck aimait les scènes d'un caractère symbolique, ou au moins ayant une corrélation avec les doctrines, avec les actes les plus mystérieux du christianisme : la chute de l'homme, l'Incarnation, la Trinité, la Rédemption, les songes de l'Apocalypse. Les hommes peu enclins à la réflexion évitent ces sujets, au lieu de les chercher. Notre artiste secondait vivement Hubert, chaque fois qu'il pénétrait dans le monde surnaturel, où il évoquait de magiques acteurs. Lui-même ne paraît pas s'y être beaucoup aventuré; mais dans les scènes restreintes qu'il affectionnait, les ornements des édifices, les sculptures des prie-Dieu, les médaillons groupés autour des miroirs et des cadres fictifs contiennent de graves épisodes, qui commentent le motif principal et entraînent l'imagination

bien loin de la vie journalière, bien loin de la prose quotidienne.

Hubert tenait de la nature un sentiment dramatique dont Jean paraît avoir été dépourvu. Les damnés de Beaune, et plus encore ceux qui se tordent, qui se désespèrent sur le *Jugement dernier* de Dantzig, les Hébreux mis en déroute par le triomphe de la loi nouvelle, sur le tableau de la *Santa Trinidad*, manifestent au début de l'art flamand la verve tragique particulière à la nation, que l'école de Rubens montra plus tard dans toute la fougue et dans toute sa puissance.

Sous le rapport de l'exécution matérielle, Jean paraît avoir manié la couleur plus hardiment que son frère : on pense même qu'une seule touche lui suffisait en nombre d'occasions. Les chairs sont tant soit peu transparentes; il a aussi quelquefois les tons rouges que nous avons signalés dans les œuvres d'Hubert. « Il ne craignait pas, dit Waagen, d'employer les couleurs pures et sans mélange; il savait les disposer de manière à ce qu'elles ne se fissent pas mutuellement tort, à ce que l'ensemble n'eût pas l'air bariolé; bien mieux, il charme la vue par l'intime accord de ces nuances si vives, et leur fraîcheur ne les empêche aucunement d'être harmonieuses.

« Malgré la splendeur inouïe de ses costumes, il sait avec une extrême adresse maintenir au même degré le ton de ses chairs, en sorte qu'elles ne sont ni blafardes ni enluminées. Il ne leur donne pas d'ailleurs une seule nuance, mais les individualise et spécifie comme les traits, comme l'expression. Évitant sans cesse de prodiguer le blanc dans les

lumières et le noir dans les ombres, il ménage soigneusement la couleur locale : de là vient qu'elle est si pleine. L'échelle de ses gradations, depuis la teinte la plus vive jusqu'à la plus sombre, est en même temps si délicate et si étendue que, par une progression imperceptible, ses formes s'arrondissent au point de sembler vraiment saillantes. Il adoucit les transitions, il déguise ses coups de pinceau avec un extrême bonheur, et l'on ne prendrait pas ses images pour de pénibles travaux, mais pour des créations naturelles. On ne saurait dire néanmoins qu'elles soient léchées ou flasques : tous ses tableaux prouvent, au contraire, que sa peinture est ferme et précise (1). »

Tout le monde peut vérifier la justesse de ces observations. Il faut y joindre une censure et blâmer le goût bizarre et mesquin à la fois, qui dépare les costumes de Jean van Eyck. Au lieu de conserver le noble style, les grandes masses, les larges plis, le volume modéré qu'on observe dans les draperies d'Hubert, il prodigue inconsidérément les étoffes, les brise, les fractionne, les éparpille. Autour de ses femmes traînent des robes, des manteaux démesurés, qui, dans leur ampleur, manquent de noblesse. Je sais bien qu'il imitait la sculpture de l'époque, mais il n'aurait pas dû lui emprunter un défaut.

L'étude particulière des œuvres de Jean Van Eyck signalera les autres caractères, les autres habitudes de son talent.

Les plus anciens ouvrages qu'on lui attribue nous

(1) *Ueber Hubert und Johann van Eyck.*

servIront peu sous ce rapport, car ils me semblent apocryphes. Le premier est la tête du Sauveur exposée à l'Académie de Bruges. Un cadre fictif l'environne : au dessus du Christ, on lit :

Jesus via, Jesus veritas, Jesus vita.

Au bas, dans la première gorge du cadre simulé :

Speciosus formâ præter filiis hominum.

Dans la gorge inférieure :

A'IE IKH KAN. Johannes de Eyck, inventor,
anno 1420, 30 januarii.

La première fois que j'examinai cette tête, elle m'inspira une assez vive répugnance. J'y cherchais vainement le caractère et l'habileté d'un maître; comme je débutais alors dans l'étude spéciale de l'art flamand, je n'osai pas toutefois en contester l'origine. Les catalogues, à cette époque, ne laissaient pas de m'imposer : confiance naïve, qui m'a heureusement abandonné pour toujours (1)! Lorsque j'ai revu ce tableau en 1864, je suis demeuré stupéfait : l'auteur du nouveau catalogue remarque fort bien que la devise de Jean est mutilée, qu'elle trahit la main d'un faussaire; le mot *inventor* lui semble

(1) Voici comment se manifestait mon peu d'estime pour ce travail, dans ma première édition : « Le coloris est vif, intense, mais âpre et sans mollesse. On ne voit plus aucune trace de majesté bysantine; l'expression et l'élégance font défaut, Jésus ressemble à un paysan, etc. » T. II, pag. 116 et 117.

étrange, et il le regarde comme l'aveu d'un copiste, qui, reproduisant l'œuvre d'autrui, n'ose pas s'en attribuer la composition et renvoie au premier peintre. Il croit donc ce morceau un fac-simile, une réduction de la tête exécutée par Jean van Eyck en l'année 1438, et maintenant conservée à Berlin. Hélas! ce n'est pas même une copie! C'est un travail frauduleux, ébauché par un homme sans aucun mérite. Je ne le crois pas du quinzième siècle, ni de la première moitié du seizième; la surface grenue de la peinture ne rappelle en aucune façon l'émail de l'école brugeoise. Il n'y a pas sur ce tableau le plus léger reflet des Van Eyck : tout y est lourdeur, maladresse, et les yeux sont d'une bêtise remarquable, les yeux, ce foyer de la vie intellectuelle, où les deux frères savaient si bien faire jouer la lumière de la pensée.

La seconde œuvre attribuée au peintre de Philippe le Bon est presque aussi indigne de lui, quoiqu'elle porte également sa signature :

Johes de Eyck fecit † anno MCCCCZI, 30 octobris.

« D'après les notes de Dallaway sur Walpole, le sujet qu'elle représente est la consécration de Thomas Becket par des évêques, et si l'on en croit la tradition, elle fut peinte par Jean van Eyck, à la demande du duc de Bedford, régent de France, et donnée par lui à Henri V. Ce tableau se trouve actuellement chez le duc de Devonshire, à Chatsworth (1). » La tradition ici

(1) Crowe et Cavalcaselle : *Les Anciens Peintres flamands*, t. Ier, pag. 109.

bat la campagne, comme c'est assez son habitude. Si le grand artiste avait exécuté ce morceau, lorsque son frère commençait le fameux retable de Saint-Bavon, il n'offrirait point des traces aussi nombreuses d'inexpérience. Les figures sont étagées l'une au dessus de l'autre, à la façon des miniaturistes et de toutes les écoles primitives, où l'on ne sait point échelonner les objets dans l'espace. Le dais, qui abrite les évêques, et le fond du tableau accusent la même ignorance de la perspective linéaire et de la perspective aérienne. Le gauche arrangement de la colombe et des rayons lumineux, la maigreur, les formes allongées des personnages, leurs attitudes raides, communes, trahissent une égale impéritie. Les costumes ont la lourdeur, les plis anguleux et surabondants de la statuaire gothique en décadence. Le coloris, dans son ensemble, est rougeâtre, noir et monotone. Quelques parties, notamment le dais, ont gardé un certain éclat; mais les visages ayant été presque entièrement repeints, sans nul doute avant la seconde moitié du seizième siècle, ces retouches ont encore diminué la valeur du travail. On ne peut admettre qu'après avoir si longtemps collaboré avec Hubert, après avoir inventé depuis onze ans la peinture à l'huile, Jean van Eyck ait exécuté cette œuvre inférieure. Deux critiques associés ne la déclarent même pas assez bien faite pour un élève qui promet (1).

Arrivons donc aux pages où le grand homme a laissé l'empreinte manifeste de son génie.

On voit à Bruges, dans les salles de l'Académie,

(1) Crowe et Cavalcaselle, t. I[er], pag. 112.

un grand tableau, qui a gardé son cadre primitif, au bas duquel se trouve une inscription latine, que l'on peut traduire ainsi : « Maître Georges van der Paele, chanoine de cette église, a fait faire cet ouvrage par Jean van Eyck et a fondé deux chapelles dans l'abside, l'an du seigneur 1434. Le peintre a terminé son travail en 1436 (1). » Ce fut donc pour le chanoine Van der Paele que l'artiste peignit ce tableau, destiné à l'église Saint-Donatien, de Bruges. Dans les angles du cadre, on voit tour à tour ses armoiries et celles du doyen qui présidait le chapitre, Rodolphe de Meyer. Au milieu du panneau, la Vierge est assise sous un dais de tapisserie verte; ses longs cheveux crépelés descendent sur ses épaules, une ferronnière les maintient et couronne le sommet du front. Marie est grasse et mûre comme une femme de trente-cinq ans : elle a un type néerlandais et de pâles sourcils, presque nuls. Un vaste manteau rouge la drape de ses plis fastueux et traîne abondamment sur la terre. Ses genoux servent de trône à l'Enfant divin; il est nu, sans charme et sans grâce; ses cheveux blonds et rares sont loin de l'embellir. L'excessif amour de la vérité, qui caractérise Jean van Eyck, le poussait parfois à donner au petit Jésus les formes d'un nouveau-né; dans les premières scènes de l'Évangile, la Nativité, l'Adoration des Mages, celle

(1) « *Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala, hujus ecclesie canonicus, per Johannem de Eyck, pictorem, et fundavit hic duas capellanias de gmo* (gremio?) *chori* (*anno*, oublié) *domini* 1434. *Complevit anno* 1436. » Les inscriptions des tableaux de Jean van Eyck, que l'on peut croire composées par lui, sont toutes rédigées en latin détestable.

des Bergers, la Présentation au Temple et la Circoncision, la lettre morte demande qu'on le peigne ainsi; mais l'artiste a le droit de ne pas lui obéir, d'interpréter ou d'éluder les textes; il abandonne alors l'exactitude scrupuleuse pour monter dans les sphères charmantes de la poésie. Ce n'était pas le goût, la tendance habituelle de Jean van Eyck. Il suivait donc les paroles de l'Écriture et, ne prenant pour modèles, le plus souvent, que de tout jeunes nourrissons, il avait fini par en contracter l'habitude. Le rêve idéal de son frère ne l'inspirait plus. La Vierge présente une fleur au petit Emmanuel, qui tient de ses deux mains un perroquet. Sur les bras du siége que Marie occupe sont taillés en ronde bosse deux groupes, qui ont un rapport secret avec la scène principale : ils nous montrent Caïn tuant son frère, et Samson déchirant le lion symbolique, dont la gueule doit se remplir de miel. A droite s'agenouille Van der Paele, élu chanoine en 1410, mort en 1444 : d'une main il porte ses besicles, de l'autre son bréviaire. C'est un homme âgé, qui ne manque pas d'embonpoint; des rides nombreuses sillonnent son visage. L'artiste ayant déployé ici toute sa patience, il a exécuté un portrait auquel on peut accorder le nom de chef-d'œuvre. Holbein et même Denner ont eu de la peine à vaincre cette minutieuse fidélité. Saint Georges, le patron du chanoine, est debout derrière lui; les tendances peu délicates du peintre se révèlent là d'une manière fâcheuse. Au lieu du noble chevalier, qui lutte contre les dragons, il a dessiné un rustre à la sotte mine, qui ôte maladroitement son casque et tire le pied en arrière, pour saluer le Christ. Une joie tri-

viale anime sa figure qu'elle rend plus niaise encore. De l'autre côté, à gauche, nous apercevons saint Donatien, revêtu d'une chape éclatante et d'une mitre splendide. Une crosse non moins pompeuse brille dans sa main gauche; une petite roue complète, avec son moyeu et ses jantes, sur laquelle sont disposés circulairement des cierges allumés, charge sa main droite. Il a de fortes joues, une tête grasse sans élévation, mais plus intelligente pourtant que celle du pieux guerrier. Le fond du tableau est une église romane, où l'ombre flotte sous les arceaux vivement accusés des nefs.

La roue que porte saint Donatien fait allusion à un épisode singulier de son histoire ou de sa légende. Sa mère, qui se nommait Licinia, était d'une fécondité prodigieuse, car elle mit au monde sept enfants d'un seul coup. Son mari ne put s'expliquer une telle abondance qu'en supposant qu'elle lui avait été pour le moins six fois infidèle. Voulant prévenir de pareils excès, il l'enferma dans une tour dont il garda la clef, une tour inaccessible à tout autre qu'à lui. Quelle fut donc sa surprise, lorsqu'un an après sa femme accoucha une fois encore de sept enfants! Il ne pouvait plus soupçonner la vertu de la dame et fut obligé de reconnaître qu'elle avait le don de se reproduire à l'infini. Le dernier venu de ses nouveaux fils reçut le nom de Donatien. Un jour qu'il traversait un pont avec un domestique, le serviteur eut la fantaisie de le jeter dans la rivière et satisfit son caprice. Inconsolables malgré leur nombreuse postérité, ses parents invoquèrent l'assistance du pape saint Denis : le souverain pontife

leur ayant commandé de mettre sur l'eau une roue de charrette, avec cinq chandelles allumées, puis de l'abandonner à elle-même, la roue, comme bien on pense, alla se placer juste au dessus du noyé : on retira son cadavre, et les prières du pape lui rendirent la vie. Ce fut naturellement un saint homme; il devint le septième ou le huitième archevêque de Reims, circonstance dont le diocèse et la commune doivent être bien fiers.

La galerie publique d'Anvers contient une reproduction exacte du morceau de Bruges; elle n'est pas aussi belle que l'original, mais excite l'intérêt par l'extrême fidélité de l'imitation. Peut-être faut-il la croire de Jean van Eyck, peut-être doit-on y voir une ancienne copie; mais, dans tous les cas, elle prouve que l'artiste, ayant un modèle semblable sous les yeux, regardait son travail comme une affaire de conscience et la similitude comme une obligation impérieuse (1).

On admire à Vienne un beau portrait de Jean van Eyck signé et daté, peint la même année que la Vierge

(1) Chez M. Quedeville, mort en 1852, j'ai vu autrefois une ancienne copie ou une reproduction de la Vierge qu'adore le chanoine Van der Paele, sans les autres personnages. Les proportions étaient moindres, mais la fille de David et son nourrisson avaient les mêmes types. Comme dans le tableau de Bruges, elle offrait une fleur au petit Emmanuel, et celui-ci caressait un perroquet jaune. Le monument bysantin, avec des vitres circulaires et bombées, est identique. Les pieds de la mère sont cachés par une maçonnerie semblable à l'appui d'une croisée. Couleur sombre et, pour ainsi dire, hiératique. Malheureusement le tableau a souffert. Vendu après la mort de M. Quedeville, j'ignore ce qu'il est devenu.

chanoine Van der Paele; aussi offre-t-il le même ton rougeâtre. Il nous a conservé les traits du sire Jean de Leeuw, et porte cette inscription flamande :

> **Jan de Leeuw op sant Orselen dach**
> **Dat clar erst met oghen sach (1401).**
> **Gheconterfeit nu heeft mi Jan**
> **Van Eyck; well blyct wann er began (1436).**

Ce qui veut dire :

« Jean de Leeuw, qui vit la lumière le jour de saint Ursule, en 1401. Jean van Eyck a maintenant fait mon portrait; regardez bien quand il commença : 1436. »

Le mot *Leeuw*, qui signifie *lion*, se trouve remplacé par un lion en peinture.

Cet homme de trente-cinq ans a été pour le peintre un heureux modèle. Jean de Leeuw n'était pas beau, sans doute; mais sur son visage, capricieusement dessiné par la nature, brillent une puissance intellectuelle et une énergie de volonté, qui séduisent irrésistiblement : une réflexion incessante et une fermeté inébranlable ont communiqué à ses traits le plus noble caractère. Le peintre a saisi, reproduit avec une étonnante profondeur cette individualité qui pouvait n'être pas aimable, mais qui appartenait à la classe des natures d'élite; quoique anéantie par la mort depuis des siècles, quoique n'ayant même plus la réalité d'un songe, elle nous apparaît et nous impressionne comme un être vivant. Et pendant que le caractère du personnage se manifeste avec cette frappante netteté, le travail est de la plus grande

précision. La couleur a toutefois moins de charme et d'intensité que dans les autres tableaux du maître (1). L'œuvre doit presque tout son effet à la poésie morale dont elle est pénétrée.

Puisque nous sommes dans la galerie du Belvédère, stationnons-y quelques moments, pour examiner et juger les œuvres du même artiste qu'elle renferme. Un second portrait, que le catalogue annonce comme celui de Josse Vydt, nous montre un vieillard aux traits mous et insignifiants. Ce ne pouvait être une personnalité remarquable : mais l'aspect vivant, la réalité extrême de l'image, qui porte à la croire fidèle, excite l'intérêt. La précision du travail est digne d'un miniaturiste; sur la fourrure blanche, qui borde le surtout cramoisi, on pourrait compter les poils (2). Le personnage a la tête nue, et porte un vêtement rouge (3).

On voit à Dresde une esquisse magnifique de ce portrait, dessinée au crayon sur papier. Le modèle était moins vieux, moins laid que Josse Vydt; le travail, d'une rare finesse, a toutes les qualités que l'on admire dans les œuvres du peintre. Non seule-

(1) Betty Paoli : *Wien's Gemlæde-Gallerien*, pag. 114.

(2) Idem, *ibid.*, pag. 114.

(3) MM. Crowe et Cavalcaselle prétendent qu'il n'a pas les petits yeux gris de Josse Vydt, ni le même nez, ni la même expression. Est-ce lui? N'est-ce pas lui? Cette question et une foule d'autres ne pourront être résolues, tant qu'on n'aura pas formé à Bruxelles une collection de dessins, d'aquarelles, de lithochromies et de photographies reproduisant toutes les peintures et esquisses flamandes du quinzième siècle. La mémoire la plus puissante et les notes les plus détaillées ne suffisent pas.

ment chaque détail des traits, mais chaque pli de la peau est rendu. Les yeux regardent d'une manière assez vive. La figure et le cou sont ombrés, et des hachures forment autour de la tête un commencement de fond, sur lequel se détache très nettement la partie droite du visage. C'est une œuvre de maître, à n'en pas douter. Il y a près du portrait cinq ou six lignes manuscrites, jaunies par le temps, un autographe de Jean van Eyck! On n'a pu les déchiffrer, m'a-t-on dit; mais la tentative devrait être faite par un paléographe belge, connaissant à la fois le vieux flamand et les vieilles écritures. J'ai essayé, je n'ai pas réussi, faute de connaître suffisamment les lettres anciennes, car les mots ne m'eussent point embarrassé. La même collection renferme plusieurs ébauches ou croquis de femmes, par le même artiste. Ce sont des essais pour voir si telle ou telle combinaison fera bien; le trait en est si net qu'on le croirait dessiné à la plume avec une encre pâle. Là, comme dans le portrait douteux de Josse Vydt, on ne peut méconnaître la main d'un homme supérieur.

La *Sainte Catherine au milieu d'un paysage*, que possède la galerie de Vienne et que le catalogue attribue à Hubert van Eyck, est, selon toute probabilité une œuvre de son frère. On y observe la même technique et la même nature de sentiments que dans la *Vierge avec son fils*, qui orne aussi le musée impérial (nº 18), et offre tous les caractères du style de Jean. Les deux tableaux, d'ailleurs, sont si exactement pareils de dimensions, qu'on peut les regarder comme deux pendants. L'exécution prodigieusement soignée des accessoires et du paysage manifeste l'esprit réa-

liste de l'école. Les personnages sont de proportions élégantes et sveltes, qui, dans certaines parties, dans les mains notamment, arrivent presque à la maigreur. Les têtes, malgré la délicatesse des formes, ont un caractère grave, presque rude. Les vêtements aux plis brisés, dont les lignes anguleuses équivalent à une signature de Jean, rachètent ce défaut, ceux de la Vierge surtout, par l'éclat magique et l'intensité du coloris. Certains détails, comme les ornements architectoniques de la niche où Marie est assise, et ses longs cheveux flottants, sont travaillés avec un tel soin, que la délicatesse en est presque invraisemblable (1). Ce minutieux labeur explique pourquoi le peintre n'emploie jamais, pour dater ses œuvres, les mots : *fait l'an du Seigneur*, mais ceux-ci : *commencé ou achevé tel jour, en telle année*. Des tableaux pareils devaient l'occuper un temps considérable, plusieurs années probablement, et à diverses reprises ; quand il les commençait, il ne savait point à quelle époque il les terminerait ; quand il y mettait la dernière main, il pouvait seulement indiquer l'époque où il les avait finis, mais non le temps qu'il y avait consacré.

Un autre tableau du Belvédère, qui passait autrefois pour une production de Jean van Eyck, ne peut plus figurer sur la liste de ses œuvres, depuis que l'on a mieux étudié sa manière et toute l'école de Bruges. Il représente le Sauveur descendu de croix, entouré par les saintes femmes et par quelques disciples. Le travail en est excellent, mais offre les ca-

(1) Betty Paoli : *Wien's Gemlæde-Gallerien*, p. 113.

ractères d'une époque moins éloignée que celle où vécut le grand peintre. La composition, l'agencement des personnages, leurs attitudes et leurs divers sentiments ne sont pas en harmonie avec sa manière; on n'y retrouve pas son goût, ses habitudes pittoresques, ses tendances morales. Ni lui ni ses élèves ne groupent leurs acteurs d'une manière si savante, si moderne, ne communiquent cette désinvolture à leurs poses et à leurs gestes. Loin de chercher le mouvement, il paraissait le fuir; l'idéal de l'école, ce qu'elle tâchait de rendre et ce qui fait un de ses mérites, c'est la vie dans le calme. La plupart de ses personnages sont immobiles; mais sous cette tranquillité extérieure on aperçoit une piété sincère, d'affectueux sentiments, une poétique rêverie, l'amour du travail, la confiance en Dieu et les douces émotions de la famille. Le *Christ pleuré par les siens* est d'ailleurs d'un coloris plus froid que celui de Jean van Eyck; les personnages sont d'une longueur disproportionnée, leurs contours ont une précision extrême, qui dépasse la fermeté habituelle de Jean van Eyck. Je serais, par suite, disposé à croire ce travail de Pierre Aartsen, dit Le Long, né en 1507, mort en 1573, son style ayant les caractères que nous venons de signaler, comme on le verra dans mon troisième volume (1).

Le Louvre possède de Jean van Eyck un morceau capital, qui, autrefois, ornait à Autun l'église Notre-

(1) Passavant attribue cette production curieuse à un autre peintre hollandais, Albert van Ouwarter, mais on ne devine point sur quoi il base son opinion, puisqu'il ne nous reste aucune œuvre authentique de ce dernier.

Dame. C'était un don du chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin, enfant de la ville (1). Le noble personnage est représenté à genoux sur un prie-Dieu, devant la Vierge et son fils, montrant par son attitude sa vénération pour le groupe sacré. Marie occupe la droite : elle est noyée, en quelque sorte, dans un vaste manteau d'un rouge sombre et d'une étoffe très épaisse, comme l'indique la forme des plis. Ses cheveux, séparés au milieu de la tête, glissent derrière ses oreilles et couvrent ses épaules : un petit ruban noir les presse en guise de bandeau. La figure, qui est jolie, exprime la paix, le recueillement, la chasteté; mais elle annonce un caractère opiniâtre et une fastidieuse pruderie. Au dessus de la Vierge plane un ange vêtu d'une immense robe bleue, soutenu par des ailes purpurines et dorées d'un ton éclatant; il porte dans ses mains, pour glorifier la sainte femme, une vaste couronne à jour, très fouillée et très compliquée, sans proportion avec les deux personnages. Le Sauveur, tout nu et d'un bon dessin, nous apparaît comme un gros enfant aux cheveux extrêmement blonds : il presse dans sa main droite la hampe d'une croix ornée de diamants. Le chance-

(1) « On voit, à la sacristie de Notre-Dame d'Autun, un tableau original sur bois, où le chancelier Rolin, en habits de cérémonie, est représenté à genoux, aux pieds de la sainte Vierge. Le fond du tableau offre la ville de Bruges en perspective, et plus de deux mille figures, dont on ne peut apercevoir la variété et les attitudes qu'avec le secours d'une loupe. » Courtépée : *Description générale et particulière du duché de Bourgogne*, 2e édition (Dijon, 1847), t. II, p. 513. Il n'y a pas deux mille figures, mais il y en a beaucoup ; ce n'est pas Bruges qu'on aperçoit au fond du tableau, mais la ville de Maestricht.

lier Rolin a la physionomie d'un homme grave, sincère et honnête. La barbe rase, les plis, les détails de la peau sont rendus avec un soin extrême : une splendide robe de brocart le drape dans ses plis fastueux, et sur ses rares cheveux gris une perruque maladroitement faite imite une calotte. C'est un groupe tranquille, mais austère et peu avenant, qui cause une impression de puritanisme.

Il occupe une salle étroite, dont le plafond a pour appui des cintres surbaissés posant sur des colonnes. Par delà ces dernières, on aperçoit un petit jardin, où se promènent des paons et des pies. Le troisième plan montre au spectateur un magnifique paysage : on découvre d'abord un fleuve, qui ondoie entre de riches collines : c'est la Meuse; au milieu du courant s'allonge une île que couronne un château féodal, avec ses tourelles élégantes et ses toits coniques. Plus près de la chambre où est assise Marie, Van Eyck a dessiné toute la ville de Maestricht, dont la vue est prise en aval; on distingue non seulement les maisons, les quais, les rues, les flèches romanes de Saint-Servais et la tour de l'église appelée le Vrythof, maintenant affectée au culte protestant, un pont chargé de monde que protége un grand châtelet bâti dans l'eau, mais les toits, les cheminées, les fenêtres et les portes des logis. De fraîches campagnes brillent au loin, et deux chaînes de cimes bleuâtres, les montagnes du Condroz et de la Hesbaye, dominent l'horizon. Les teintes un peu sombres du premier plan font ressortir l'abondante lumière qui baigne la perspective, en augmentent la magie et la profondeur.

Les Parisiens peuvent admirer, dans l'hôtel de

M. Rothschild, une seconde image de l'illustre inventeur, qui a la plus grande similitude avec la précédente. On y voit la fille de David assise sous un dais, adorée par un moine à genoux, le donateur, selon toute apparence, et escortée de deux saintes. L'artiste les a placés dans une galerie bysantine, à travers les arceaux de laquelle on aperçoit une ville et une riche campagne, où l'on remarque une prodigieuse abondance de détails. Le type des visages est gracieux, mais n'a point l'ampleur habituelle du maître. Un grand fleuve s'enfonce dans le lointain, perpendiculairement à la surface du tableau. Il est bordé de fertiles collines et traversé par un pont, dont un châtelet défend les abords. La ville est un prodige de patience. Je crois qu'elle figure encore Maestricht, mais je n'ai pu constater le fait. Ses remparts se mirent dans l'eau, avec les personnages qui s'y promènent, et les commencements de rues que l'on découvre par les portes ouvertes dans les murs. Des cygnes, une barque pleine de monde, un chariot qui passe sur le bord du fleuve, complètent la scène. Tableau d'une couleur et d'une conservation admirable. Les vêtements sont magnifiques.

CHAPITRE X

LES VAN EYCK

Autres tableaux de Jean van Eyck. — Le *Saint Jérôme* du musée de Naples. — La fameuse *Adoration des Mages*, qui détermina Antonello de Messine à entreprendre le voyage des Pays-Bas. — C'est un chef-d'œuvre. — Elle est restée depuis quatre cents ans au *Castel-Nuovo* de Naples. — Productions diverses. — On ne connaît pas un seul ouvrage authentique de Marguerite van Eyck. — Tapisserie admirable exécutée d'après une peinture de Jean. — Broderies sacerdotales dont il a fourni les cartons. — Parallèle des Van Eyck et des grands maîtres contemporains. — Leur génie est flamand de tous points.

Arrivons maintenant à un tableau du Musée de Naples, qui a passé longtemps pour une peinture de Colantonio del Fiore, que M. Waagen a voulu transmettre à Hubert van Eyck; mais qui est bien de Jean, comme la description suivante, d'une exactitude minutieuse, le prouvera aux connaisseurs.

Il représente saint Jérôme son dans cabinet, avec son ancien compagnon du désert, que les peintres et

graveurs ont apprivoisé, ont habitué à vivre sur le parquet des chambres (1). Aucune vue du dehors; la pièce est éclairée par le devant; on n'aperçoit ni fenêtre, ni porte. Saint Jérôme, vieillard à barbe grise, dont la tête se profile sur un nimbe d'or plein, sur un véritable disque, par conséquent, porte une robe brune de capucin. Le capuchon enveloppe tout le crâne et masque le front. Le visage se présente de trois quarts, par la gauche. Le solitaire occupe, au centre du tableau, un fauteuil en bois à colonnettes torses.

Accroupi devant le saint et rapproché du premier plan, un gros lion, vieux, à longue crinière, roux plutôt que fauve, tourne sa large face vers le spectateur de l'air du monde le plus tranquille. Son expression ne révèle nullement qu'il est blessé, qu'il est venu demander secours au père de l'Église. Son énorme patte gauche, dont tous les détails ressortent, est posée sur la main gauche de l'anachorète, qui, de sa main droite, cherche avec un petit instrument à en extraire une épine. Le docteur paraît absorbé dans son opération; posé d'une manière très naturelle, il considère fixement le point qui réclame son adresse; mais on devine son regard plutôt qu'on ne le voit, parce que, la tête se trouvant un peu inclinée, les paupières cachent les prunelles des yeux. La lèvre inférieure, projetée en avant et contractée, exprime l'effort, annonce très bien que l'anachorète ne trouve pas la besogne facile. Aucune

(1) Largeur du tableau : 1 mètre 50 centimètres; hauteur : 1 mètre 25 centimètres.

majesté ne distingue conséquemment ce personnage vulgaire. Le lion même a une physionomie commune, quelque chose de bourgeois et de bonnasse, qui convient peu au roi des solitudes africaines. Ainsi donc, nulle trace bysantine, nulle forme, nul sentiment, qui rappelle le noble style d'Hubert van Eyck. Les mains sont assez petites, fluettes, un peu raides peut-être, mais dessinées avec soin, et dénotent parfaitement l'âge avancé de l'ermite.

Le tableau est peint dans un clair-obscur d'une transparence merveilleuse. Un ton rouge-brun y domine partout. Les détails sont accusés de la manière la plus précise, mais sans sécheresse, comme sans raideur.

Étudions maintenant les accessoires de l'œuvre, la décoration et la mise en scène, pour ainsi dire. A gauche et touchant presque le dos du lion, se dresse un bureau en forme de pupitre, surmonté d'un casier à rayons. Le pupitre porte un livre d'heures ouvert, que le saint devait lire, quand le lion est venu lui présenter sa patte malade : c'est un volume à fermoirs en cuir, garnis de crochets en acier; les caractères gothiques, rouges et noirs, forment sur les pages deux colonnes flanquées de manchettes. Au sommet du pupitre, sur la tablette, on remarque un encrier de forme ronde, de vieilles plumes aux barbes ébouriffées, une poudrière, un sablier, une bouteille d'encre bouchée avec un tampon de papier, une paire de ciseaux servant à maintenir des feuilles volantes et quelques autres objets.

Plusieurs volumes en désordre et des paperasses diverses parsèment les rayons du casier. Sur le haut

de ce meuble traînent une boîte ronde en carton, un rouleau de papier mal attaché. Contre le montant, qui fait face au spectateur et où l'on distingue les veines, les fissures du bois, les clous, tout le travail du menuisier, sont pendus pêle-mêle, l'un par dessus l'autre, au moyen d'un cordon tendu entre deux clous, des actes, des cahiers, une vieille plume. Saint Jérôme était décidément un scribe opiniâtre. Au dessous du garde-notes, un petit papier blanc, collé à trois de ses coins avec de la cire rouge, pendant que le quatrième se relève, laisse voir quelques lignes d'écriture évidemment gothique, mais indéchiffrable. Plus bas, sur une annexe ou avant-corps du bureau, tout à fait au premier plan, se dessine le chapeau rouge du saint, posé à plat, dont les pendeloques à triple étage tombent des deux côtés.

Dans le fond de la pièce, deux rayons fixés contre la muraille portent des volumes couchés ou debout, placés comme au hasard, presque tous dorés sur tranche et munis de fermoirs, et en outre une boîte, un rouleau de papier, une bouteille à gros ventre et à long col, à demi pleine d'un liquide jaune; un petit rideau soulevé par le bas semble masquer et abriter des livres plus précieux.

A la droite du spectateur, derrière le fauteuil de saint Jérôme, on observe encore une petite table, sur laquelle est jeté un diplôme de parchemin, à moitié déplié, auquel pend un sceau de plomb, attaché comme d'habitude par des cordons. Sous cette table, une souris grignote un morceau de papier.

On trouvera peut-être que je me suis livré à une intempérance extrême de description; mais je vou-

lais bien montrer le caractère du tableau. Il n'a rien d'italien, ni dans la conception, ni dans la facture, ni dans l'exubérance des détails; mais il n'a rien non plus de noble et de bysantin, il ne rappelle en aucune façon le goût d'Hubert van Eyck. Loin d'être majestueuse, comme le prétend le critique berlinois, la tête de saint Jérôme est vulgaire de type aussi bien que d'expression. L'œuvre porte partout l'empreinte d'un réalisme exclusif : l'auteur a traité les accessoires avec autant d'amour que le solitaire et son étrange camarade. Le ton rouge-brun, qui domine toute la coloration, n'appartient pas d'une manière spéciale à Hubert van Eyck, et se retrouve sur plusieurs panneaux de son frère. C'est donc, selon toute vraisemblance, le morceau de Jean van Eyck mentionné par Vasari, possédé autrefois par Laurent de Médicis et demeuré depuis lors dans la Péninsule (1).

La ville de Naples possède un autre tableau d'une grande importance, que pas un seul critique ne me paraît avoir vu et que tout le monde a mentionné d'après Vasari. Ce n'est rien moins que l'*Adoration des Mages*, expédiée au roi d'Aragon et de Sicile Alphonse Ier, par Jean van Eyck lui-même, et qui décida Antonello de Messine à entreprendre le voyage des Pays-Bas. Alphonse, devenu roi de Naples, le transporta dans la ville et le plaça dans la chapelle du Castel-Nuovo, chapelle dédiée à sainte Barbe, où il est resté depuis plus de quatre cents

(1) « E fece un san Gironimo che Lorenzo de' Medici aveva e molte altre cose lodate. » Introduction, chap. XXI.

ans, oublié, abandonné, ce qui n'est pas un malheur, car cette négligence l'a préservé des restaurations. Le palais du prince, étant un château fort, ne tarda point à devenir une simple citadelle, constamment fermée au public avec un soin jaloux. Même depuis l'affranchissement de l'Italie méridionale, on y entre difficilement. Pas un connaisseur n'a donc examiné cette œuvre capitale, qui est demeurée dans l'ombre, au lieu d'obtenir la brillante réputation qu'elle mérite. C'est avec le *Mariage d'Arnolphini*, exposé à Londres, le plus beau morceau peint par Jean van Eyck.

L'action n'a pas lieu dans une étable, mais sous un appentis ou hangard en planches, tourné un peu en biais de la gauche à la droite du spectateur, ouvert sur trois faces et appuyé contre une clôture en bois, où grimpe un lierre. Deux pies (viennent-elles rendre hommage au fils de Dieu?) sont perchées sur le toit. Entre les supports de la frêle structure, on aperçoit, comme à travers une fenêtre, un vaste et profond paysage, éclairé d'une lumière douce, mais limpide et transparente. Un fleuve arrose la campagne, que dominent de verts côteaux, dominés eux-mêmes par des montagnes nues, qui ferment la perspective. A gauche et à droite, sur le second plan, des massifs d'arbres, au feuillage épais, aux teintes assombries, font ressortir à la fois le lointain horizon et la scène du premier plan. Pour couronner l'image, un ciel gris, faiblement pommelé, à travers lequel l'étoile merveilleuse effile une longue queue de rayons.

Marie, nimbée d'or, est assise sous le hangar, à peu près au centre du tableau, sur un banc que recou-

vre une tapisserie brune et qui est placé un peu de biais, comme l'auvent. Elle porte une robe de laine, à tons rouges et noirs, très volumineuse, étalant de larges plis, mais serrée autour des bras. Une épaisse couverture, d'un noir bleuâtre, qui enveloppe ses genoux et cache ses pieds, sert, pour ainsi dire, de coussin à l'enfant Jésus, presque debout, que sa mère soutient de la main droite, pendant qu'elle lève la gauche pour prendre la coupe d'or offerte au Christ par un des mages. Sa figure, un peu allongée, est d'un type flamand superbe : elle a le nez droit, une carnation blanche, de longues paupières qui voilent le regard, la bouche arquée par un doux sourire. Des cheveux blonds roulent de chaque côté sur sa poitrine. Elle écoute avec une agréable émotion les discours des princes voyageurs et considère le vase que le plus âgé lui présente de la main droite. Celui-ci, tête nue, avec des cheveux noirs coupés à la malcontent, est agenouillé de profil, un peu à droite, dans une attitude d'humiliation profonde : il adore véritablement le Fils de l'homme. Du bout de sa main gauche, il tient un pied de Jésus, qu'il baise avec amour. Telle est sa pieuse abnégation, qu'il a déposé devant lui, sur l'herbe en fleurs, sa couronne d'or.

Emmanuel, sous le nimbe crucifère qui couronne ses cheveux frisés, tend au vieux mage ses petits bras, et semble prêter encore l'oreille aux discours qu'il vient de prononcer. Le torse, les jambes, les extrémités de l'Enfant divin ont une liberté de contours, sont d'une couleur abondante, grasse et fine, que Rubens n'a pas éclipsée, qui annonce de loin les splendeurs de l'illustre Anversois.

Joseph, portant comme Marie un nimbe sans ornements, est assis à gauche de la Vierge, derrière le banc ; la tête appuyée sur le revers de sa main gauche, il examine avec un sourire de bonheur le triomphe du jeune Dieu. Son bras droit, enveloppé dans les larges plis de son manteau rouge sombre, est posé sur son bâton de voyage. Sa tête à barbe brune grisonnante, un peu sèche, aux yeux noirs et vifs, qui semblent parler, offre tous les caractères de la race juive : elle est merveilleuse de finesse et d'expression.

Devant Joseph, à l'extrémité du banc, près de la Vierge, on remarque un livre ouvert, écrit en lettres gothiques, avec des majuscules rouges.

A gauche du premier mage, un peu en arrière et vu aussi de profil, se tient le second monarque des pays inconnus; il y a entre eux une frappante ressemblance, comme entre un père et son fils; le plus âgé a de 45 à 50 ans; l'autre est dans la fleur de la jeunesse, debout, un peu incliné en avant. Son visage exprime aussi la piété, mais une piété plus libre, moins humble, moins détachée du monde. Appuyant sa main droite sur son cœur, il tient de l'autre, par le socle, une coupe d'or aux formes gracieuses, avec des têtes et des ornements ciselés, qu'il présente au divin nourrisson.

Le troisième mage, plus jeune encore, a une attitude et une physionomie particulières. Debout, presque de face, à l'extrémité du banc, sur la gauche de Marie et en avant de Joseph, il montre au spectateur une blonde figure d'adolescent, longue, ouverte, couronnée de cheveux châtains. Sa taille mince, élancée,

dénote également son jeune âge. De la main droite, il offre avec solennité, mais sans fléchir le genou et sans témoigner de dévote componction, un vase d'or splendide, qu'il tient par le pied : cette main, vue en raccourci, a une finesse de lignes et une couleur admirables. La main gauche est appuyée, à la hauteur de la ceinture, sur le pommeau d'une large épée, pommeau en forme de croix, qui sort des plis du manteau.

Derrière ce jeune prince, un écuyer se dresse sur la pointe des pieds, la tête rejetée en arrière, pour voir la scène du premier plan ; sa peau basanée, son type trapu, assez vulgaire, sa tunique brune, sa collerette blanche forment contraste avec l'air noble et le magnifique costume du roi légendaire. Il garde deux chevaux, dont on aperçoit les têtes bridées, l'une blanche, l'autre noire, au bord du panneau.

A l'extrémité opposée, derrière les deux premiers souverains, un autre écuyer lui fait face, ou, pour mieux dire, lui fait symétriquement équilibre. La tête couverte d'une sorte de turban brun, debout, les jambes écartées comme un homme qui s'évertue, il tient des deux mains la bride rouge d'un cheval blanc, peu docile, à forte encolure et à crinière épaisse, un vrai cheval flamand. Le page retourne la tête vers l'animal, le menace et crie pour le faire tenir tranquille : on croirait entendre sa voix. Son maintien hardi, ses formes vigoureuses n'excitent pas moins l'attention, ne flattent pas moins la vue que son profil superbe, où la vie éclate, où la réalité semble avoir elle-même marqué son empreinte. Un peu en retraite, un second écuyer se tient fièrement sur un cheval bai

très clair, au nez et au front blancs; il porte une coiffure noire avec une plume rouge. Une demi-obscurité l'enveloppe, aussi bien que sa monture.

Voilà quelle est la disposition générale du tableau. Quant à l'effet d'ensemble, à l'harmonieux équilibre des formes, des lignes, des tons et des couleurs, la parole ne peut en donner qu'une idée vague et insuffisante. C'est une variété infinie dans une complète unité. Jamais scène n'a été combinée avec plus d'art. Pas de remplissage, pas un endroit insignifiant: l'œil est partout captivé. Ici apparaît déjà le principe que Rubens appliqua d'une manière constante. Modulée, pour ainsi dire, sur une gamme sombre, la couleur a une intensité merveilleuse et un éclat surprenant. Elle est d'une profondeur translucide que l'on n'a jamais surpassée. Dans l'ombre la plus épaisse, on distingue sans effort les moindres détails, et ces détails sont traités en même temps avec une précision extrême et une grande largeur.

Si charmé que l'on soit par la perfection générale de l'œuvre, la splendeur inouïe des costumes ne laisse pas de frapper l'attention. Le premier mage porte une vaste dalmatique de brocart, où domine le rouge foncé; les larges manches tombantes sont bordées d'hermine; le collet de la pelisse est aussi en hermine, et un collier d'or, qui déprime les poils, semble le partager en deux. Le second monarque des pays chimériques a pour vêtement principal un manteau de cachemire rouge-brun, très ample, brodé d'or; un large collier du même métal, une toque de velours, galonnée et festonnée aussi du précieux minéral, ajoutent à l'opulence de son costume. Le troisième mage

porte une longue tunique de cachemire brun à ramages, avec de longues manches pendantes à revers, parsemées d'énormes boutons d'or et laissant voir d'autres manches serrées autour des bras. Par dessus cette gonelle tombe des épaules un manteau en velours violet, garni au collet d'une fourrure tigrée à fond brun, dans les poils de laquelle s'enfonce moelleusement un collier d'or. Aux jambes, le même personnage a des bas de soie rouge, des sandales noires, avec une boucle brillante, attachées au moyen de lacets noirs. Une toque de velours rouge, bordée de galons et rinceaux d'or, sur le côté de laquelle brille un bouton en diamant, complète la magnificence de cette royale parure. Il semble qu'on va toucher les étoffes. Les moindres ajustements dénotent un goût parfait.

Nous avons signalé les causes générales qui ont inspiré aux artistes des Pays-Bas une sorte de passion pour les draperies splendides (1). C'est en partie un effet du climat ; en partie, chez les vieux peintres, un effet de l'admiration ingénue qu'éveille, dans les temps d'ignorance et parmi les populations primitives, le luxe matériel. Mais, au quinzième siècle, en Belgique, une cause spéciale a favorisé, développé cette tendance : je veux dire le faste prodigieux qu'étalait la maison de Bourgogne. Ainsi, quand Philippe le Bon, après le sacre de Louis XI, entra dans Paris à la suite du roi, il éclipsait le monarque et toute la cour par sa magnificence. Des diamants

(1) Voyez surtout, dans mon premier volume, les pages 43, 44, 182 et 183.

constellaient la selle de son cheval et le chanfrein : ses habits en étaient brodés. La bourse qui pendait à sa ceinture émerveillait les curieux et semblait toute tissue de pierreries. On estima qu'il portait sur lui pour un million de joyaux (1). Dans son hôtel d'Artois, le duc n'affichait pas une moindre pompe. Quand il allait visiter les églises, on voyait toujours à sa suite quatre-vingts ou cent chevaliers, parmi lesquels se trouvaient des princes, des ducs, de grands seigneurs. Les archers même étonnaient par la pompe de leur uniforme. Pour lui, on remarquait chaque jour dans son costume quelque joyau différent : c'était une ceinture de diamants, un chapelet de pierres précieuses, un bonnet ou une aumusse où elles formaient d'étincellantes broderies. Le peuple de la capitale, si habitué au faste des princes, que souvent il ne se dérangeait pas pour les voir passer, comme le remarque le vieil historien Duclercq, affluait dans les rues et témoignait la plus vive curiosité, chaque fois que le duc de Bourgogne quittait son hôtel.

L'intérieur de cette résidence accessoire, où il n'avait pas mis le pied depuis vingt-six ans, étonnait par un luxe inoui. Des tapisseries d'Arras, que rehaussaient l'or, l'argent et la soie, décoraient les murs. La plus riche vaisselle d'or et d'argent qu'il y eût au monde chargeait les tablettes de son dressoir. Dans son jardin, il avait fait construire un pavillon en velours, doublé de soie, où étaient brodées les armoiries de tous ses fiefs, où l'on avait prodigué les

(1) De Barante : *Histoire des Ducs de Bourgogne*, t. VIII, p. 292.

feuillages et les étincelles d'or. Il offrit au dames, aux princes et aux seigneurs de somptueux banquets.

Les peintres qui assistaient à de pareilles fêtes, qui voyaient de si opulents costumes, non seulement y habituaient leur vue et désiraient les reproduire, mais, quand ils figuraient des souverains, de nobles personnages et des princesses, devaient regarder le luxe comme une affaire d'étiquette, bien mieux, comme une condition obligatoire de leur programme. Nul doute que plusieurs des magnifiques ajustements peints dans leurs tableaux n'aient été copiés d'après nature.

Massimo Stanzioni, artiste napolitain, gonflé de cet amour-propre local bien supérieur à la vanité des Gascons et des Provençaux, ayant publié une diatribe pour rabaisser les maîtres flamands, y raconta l'anecdote suivante dont le but satirique se trahit assez : « Le tableau donné par Jean van Eyck au roi Alphonse 1er, tableau appelé *les Trois Mages*, n'eut aucun succès en Italie; cela est tellement vrai, que le Zingaro et Donzelli furent chargés de restaurer les figures, de même que certaines parties endommagées pendant le transport. On saisit même cette occasion pour substituer les portraits d'Alphonse et de ses fils aux têtes des monarques d'Orient (1). »

Un écrivain plus moderne ajoute ce détail que les effigies furent exécutées par Solario Zingaro, qui

(1) Stanzioni était né en 1585; le passage que nous traduisons est cité par Dominici (*Vite dei pittori, scultori ed architetti napolitani*, p. 205. Naples, 1840, in-8°) et par MM. Crowe et Cavalcaselle.

donna aux mages les traits d'Alphonse Ier, et de ses deux fils, Ferdinando et Ferdinandino (1).

Quand on examine avec soin le tableau, ce renseignement paraît exact. On observe, en effet, que les visages des trois princes sont la partie la moins fine, la moins délicatement traitée : la Vierge, le Christ, Joseph, l'écuyer qui gronde son cheval, ont une expression bien plus vive, sont bien plus énergiquement touchés. L'extrême ressemblance que nous avons notée entre les monarques voyageurs confirme le rapport de Stanzioni. Les trois personnages ont le même type. Or, si Jean van Eyck avait peint ces têtes de fantaisie, bien loin de les modeler l'une sur l'autre, pour ainsi dire, il les eût, au contraire, suivant son usage et l'habitude de l'école, diversifiées avec le plus grand soin. Le mage qui a déposé sa couronne et mis le genou en terre, c'est donc Alphonse Ier; le jeune roi qui s'incline auprès de lui, c'est Ferdinando, son fils aîné; et le prince adolescent, qui se tient debout, c'est le frère cadet, Ferdinandino. Mais pour faire ces remarques, il faut être averti, car le temps, depuis quatre siècles, a répandu sur l'œuvre une harmonie générale et fondu ensemble toutes les couleurs. On ne voit aucune trace des prétendues restaurations que le transport est accusé d'avoir rendues nécessaires.

Ce tableau et les *Noces d'Arnolphini* expliquent la haute renommée que Jean s'était acquise après la mort de son frère, et d'autres ouvrages, anéantis,

(1) *Guida per Napoli e suoi contorni*, dell' abbate Galanti (Naples, 1861). C'est le plus estimé des livres de ce genre publiés dans la ville.

mal connus ou ignorés, contribuèrent probablement au même résultat.

Le musée d'Anvers contient deux morceaux, qui, sans avoir une égale importance, ne laissent pas d'exciter vivement l'intérêt. La première peinture, emboîtée dans son vieux cadre imitant le marbre, offre aux yeux l'inscription suivante :

Johannes de Eyck me fecit. 1437.

Le tableau est une grisaille à l'huile. On y aperçoit d'abord une femme assise, avec de longs cheveux crêpés, descendant sur les épaules et maintenus par un léger ruban. Un livre ouvert, qu'elle feuillette de la main droite, occupe ses genoux; sa gauche presse la tige d'une longue palme. Le bas de sa vaste robe, aux larges manches, couvre la terre fort loin autour d'elle. Son visage est régulier sans être beau, parce que les traits manquent de finesse : à peine voit-on les sourcils. Mais la pensée, la méditation, la rêverie sont très bien exprimées sur ce calme visage. Derrière elle montent les deux premiers étages d'un clocher de cathédrale; seulement il n'y a point de nef, aucune trace d'église : c'est donc une vraie tour, percée de trois grandes fenêtres. Des maçons travaillent sur le haut; des ouvriers, des tailleurs de pierre font leur tâche dans le bas. Le père, la mère de la sainte et deux autres dames s'acheminent vers elle, étonnés de la tournure que la construction a prise. Au fond du tableau s'élève une montagne que couronnent un village et une forteresse. Les champs sont remplis d'arbres, et la perspective est très bien

faite. Par un caprice d'artiste, Van Eyck a déployé un ciel bleu sur cette peinture incolore. Elle passait autrefois pour représenter sainte Agnès, mais elle figure sainte Barbe, comme le démontrent la tour avec ses trois baies, le château dans le lointain, le livre qu'elle étudie et la troupe qui s'approche d'elle; son père absent revient : elle porte déjà la palme du martyre (1).

Le second ouvrage est de la dimension la plus petite (2). Demeuré intact depuis des siècles, il porte encore le vernis étendu par l'auteur lui-même à la surface : le cadre, imitant aussi le marbre, n'a pas été changé. On lit au bas, dans une rainure, la devise de Jean : ALS IKH KAN, et au dessous, dans une seconde rainure : JOHANNES DE EYK ME FECIT † COMPLEVIT ANNO 1439. Il a orné jusqu'à notre époque l'église du village de Dikkelvenne, situé à trois lieues de Gand, sur l'Escaut. La peinture nous offre la Vierge debout, drapée dans un grand manteau bleu qui traîne autour d'elle : les plis en sont élégants et simples. Elle a une chevelure d'un blond pâle, divisée au milieu et rejetée derrière l'oreille; celle-ci est placée fort en arrière, ce qui donne aux tempes une grandeur énorme; le front ne semble pas moins volumineux, quoique ceint d'un bandeau de perles. La Vierge nous apparaît comme une lourde femme du Nord, à l'air un peu trivial : ses sourcils légèrement indiqués attestent son origine flamande.

(1) Ce tableau a été gravé par Cornelis van Noorde, de Harlem, à la manière de Ploos van Amstel.

(2) Il a 22 centimètres de haut et 16 de large.

De ses deux mains elle presse contre sa poitrine l'enfant Jésus, qui lui embrasse le cou. Il n'est pas beau, et les plis de son propre cou, déterminés par sa position et rendus avec une fidélité inopportune, sont loin de séduire les regards : une mince étoffe lui enveloppe le milieu du corps. Les pieds de sa mère sont appuyés sur le bout d'un tapis resplendissant, que deux anges tiennent par l'autre bout suspendu derrière elle. Vêtus de longues robes flottantes, ils ont pour planer dans l'air des ailes de paon. Au delà du tapis verdoient un banc de gazon et un bouquet de fleurs. A droite de la Vierge ruissèle une petite fontaine de cuivre, où l'eau tombe par quatre embouchures dans une vasque. On y admire le fini de Van Huysum et d'Abraham Mignon.

Le catalogue du musée de La Haye attribue à Memlinc une *Descente de croix* (1), peinte dans le style de Jean van Eyck. Un paysage en miniature forme la perspective : on y distingue une ville et une habitation féodale entourée d'eau. Les figures du premier plan, vraies et communes, semblent toutes des portraits. La Vierge et une sainte femme ont le front couvert par leur mantille, selon la mode orientale. Le Christ est maigre, décharné, sans caractère divin : non seulement la flamme vitale paraît absente de ce triste corps, mais on dirait une momie. Les habillements sont peints avec une extrême finesse, la couleur a une grande vivacité. Les deux belles têtes de saint Jean et de saint Pierre l'emportent sur les autres. Un évêque agenouillé doit être le dona-

(1) Elle porte le n° 59.

teur. Les prétendus Van Eyck d'Amsterdam n'ont jamais occupé l'homme célèbre ni déshonoré son pinceau.

J'ai vu jadis chez le roi de Hollande trois tableaux, qui méritaient plus d'estime et inspiraient d'autres sentiments : ils étaient d'ailleurs d'une conservation parfaite. L'un représentait une Annonciation. Le mystique événement se passe dans une église romane aux chapiteaux sculptés avec élégance. Marie est agenouillée devant un prie-Dieu, où l'on voit ouvert un livre d'heures en parchemin. Une longue chevelure, maintenue sur le front par un bandeau de perles, inonde ses épaules. Drapée dans un manteau ourlé d'or et dans une robe garnie de fourrure autour du cou, l'un et l'autre d'un bleu céleste, elle prononce, en voyant descendre la colombe, ces mots inscrits sur le champ de la peinture : *Ecce Ancilla*. Devant elle, à gauche, s'agenouille Gabriel, portant au front une couronne royale, garnie de pierres précieuses et un sceptre de la main gauche (caprice étrange de l'artiste); de la main droite il désigne le Saint-Esprit, et adresse à la Vierge le salut tracé près de lui en lettres d'or : *Ave gratiâ plena*. Ses magnifiques ailes de paon, sa robe de velours vert à grands dessins, un splendide manteau en damas, où l'or et l'écarlate se disputent les regards, éblouissent de leur opulence. Le parquet de la salle attire aussi la vue : plusieurs sujets de l'Écriture y sont esquissés, alternant avec les signes du zodiaque. C'est une des œuvres du maître qui étonnent leplus par la vivacité de la couleur et le fini du travail. Achetée à Dijon en 1819, elle fut transportée à Paris, d'où elle passa

dans la collection du roi Guillaume. D'après une tradition ancienne, Philippe le Bon l'aurait commandée à l'artiste pour une église de la première ville. Après la mort de Guillaume II, elle fut acquise pour l'empereur de Russie et décore maintenant le palais de l'Ermitage.

Le second tableau, nommé *la Vierge de Lucques*, présente aussi de merveilleux détails : on admire surtout un chandelier, une fiole et un bassin de cuivre rempli d'eau, qui occupent une niche; deux pommes placées au bord d'une fenêtre, à gauche, sont dignes des peintres hollandais. Dans l'air, dans toute la coloration du morceau règne une transparence prodigieuse, où les objets prennent un vivant relief. Sur un trône que portent quatre lions en bronze doré, que recouvre un magnifique damas vert, Marie est assise, enveloppée d'un manteau cramoisi, dont la pourpre contraste et s'harmonise avec l'étoffe du siége, conformément à la théorie des couleurs si savamment exposée par M. Chevreul. Une soyeuse chevelure ondoie et roule le long de ses épaules, un bandeau de perles étoile son front. Ce tableau est nommé la Vierge de Lucques, parce que la famille ducale de Lucques l'a possédé longtemps. Il a passé dans la galerie de Francfort.

Le troisième panneau représentait également la fille de David, mais cette fois au milieu d'une chapelle gothique, où abondent les ornements d'architecture et les sculptures. Drapée dans un manteau rouge, elle se tient debout sur une estrade, ayant derrière elle un trône en brocart d'or à fond bleu, et penche la tête vers son fils, qui paraît vouloir l'em-

brasser. En haut de l'image se trouve l'inscription suivante :

Domus Dei est et porta cœli.

En bas cette autre légende :

Ipsa est quam preparavit
Domus filio Dei mei (1).

A la mort du roi de Hollande, Guillaume II, M. Nieuwenhuys acheta ce panneau huit cents florins, sept ou huit fois moins probablement qu'il ne l'avait vendu (2).

(1) Jean van Eyck savait très mal le latin; ses inscriptions pleines de solécismes et de barbarismes ne le prouvent que trop. Il est impossible de construire logiquement cette dernière; il faudrait : IPSA EST *quæ* PREPARAVIT *domum* FILIO DEI MEI (c'est elle qui a préparé une demeure au fils de mon Dieu).

(2) Quand je désirai voir ces tableaux, à La Haye, comme Guillaume II était dans son château, il me fallut demander l'autorisation de parcourir les salles. M. le baron Van Westrenen porta ma lettre au roi. Ce prince passionné pour les beaux-arts, qu'il aimait en connaisseur, voulut me recevoir lui-même : mon programme et les premières livraisons de mon *Histoire de la peinture flamande* l'avaient beaucoup intéressé, comme il eut l'obligeance de me le dire. M'étant donc rendu au palais, on me fit traverser une galerie pleine de laquais chamarrés, on ouvrit une porte, et je me trouvai en présence de Guillaume II. Un peu embarrassé d'abord, je ne tardai point à me remettre, le prince ayant immédiatement amené la conversation sur l'objet de ma visite. Il eut la courtoisie de me laisser terminer moi-même l'entretien, me recommanda de le venir voir toutes les fois que je me trouverais en Hollande et me dit que nous causerions plus amplement. Lorsque nous nous séparâmes, pendant qu'il traversait la salle spacieuse où il m'avait

Il nous faut parler encore de deux tableaux, puis nous terminerons cette analyse, qui ne peut se prolonger à l'infini. Le musée de Berlin possède une tête de Christ fort singulière, où on lit l'inscription suivante :

Johes de eick me fecit et appleviit
Anno 1438, 31 jannuary.

Ne nous arrêtons pas au barbarisme *appleviit* pour *complevit* : le peintre fameux n'y regardait pas de si près. Ce qui doit fixer notre attention, c'est le caractère bysantin du travail : le Messie a le type raide et monumental des vieux Christs de l'Orient. Ses cheveux, séparés au milieu du crâne, tombent à droite et à gauche; sa barbe est aussi divisée en deux fractions. Le visage n'a rien d'agréable : un front trop grand, trop haut surtout, des pommettes saillantes, un menton trop peu développé forment un ensemble ingrat, et même sans dignité. Les chairs, manquant de détails, rappellent jusqu'à un certain point les cartonnages enluminés dont se servent les modistes. En haut de l'image, sur un fond vert, sont dessinés, à droite et à gauche, un alpha et un oméga. Un nimbe crucifère environne la tête. Nous avons donc ici toutes les formes traditionnelles du Christ bysan-

fait asseoir sur un canapé, il se retourna plusieurs fois pour me saluer de la main. Hélas ! c'était une connaissance que je ne devais pas cultiver ! Guillaume II mourut avant que les circonstances me permissent de faire un second voyage en Hollande ; mais je lui ai toujours su gré de son accueil sympathique et de sa bienveillance.

tin : mais que sont devenus l'expression, la grandeur, le sentiment idéal qui font le mérite essentiel de la peinture néo-grecque? Hubert van Eyck l'avait admirablement conservé dans le buste du musée d'Anvers : il y avait même ajouté une poésie délicate. Sous la main prosaïque de Jean, ce noble caractère s'est évanoui, ce charme a disparu.

Son œuvre néanmoins, peut-être parce qu'elle était inférieure, semble avoir eu du succès, comme le prouve un tableau de Munich (série des cabinets, n° 51). L'inscription est absente, mais tout le reste a été copié avec exactitude. On fit sans doute de cette tête, aux quinzième et seizième siècles, de nombreuses reproductions, qui se vendaient comme images de piété.

Il serait précieux de pouvoir indiquer avec certitude un travail quelconque de Marguerite van Eyck. Beaucoup de tableaux et de miniatures lui ont été attribués sans preuve, sans vraisemblance même; nons n'avons pas à discuter ces vaines hypothèses. Pour ne parler que d'une seule, MM. Crowe et Cavalcaselle ont voulu récemment lui imputer les miniatures d'un manuscrit que possède la Bibliothèque nationale, à Paris, le missel du duc de Bedford (*Breviarium Sarisberiense*, n° 273.) Mais je pense qu'ils ne les ont point vues. Dans tous les cas, ils seraient bien embarrassés pour dire en quoi elles offrent les caractères du style des Van Eyck. Les types, les airs de tête, les expressions et la couleur dénotent évidemment une origine française.

Les Van Eyck ont exercé sur une industrie fort voisine de la peinture, la tapisserie, une influence

que l'on n'avait pas soupçonnée jusqu'en ces derniers temps. L'art de broder des tableaux avec de la laine, de la soie, des fils d'or et d'argent, a dû être connu de bonne heure dans les Pays-Bas, a dû même y faire des progrès rapides. Ces tentures qui, pour nous, sont un objet de luxe, étaient pour les Germains, pour les Celtes, pour les Anglo-Saxons, un objet de première nécessité dans les hautes classes sociales. A une époque où l'on ne connaissait guère que les édifices en bois, les charpentiers travaillaient si grossièrement, joignaient si mal les chevrons, que toutes les bises du ciel soufflaient par les intervalles. Walter Scott a peint d'après nature, en quelque sorte, la chambre de lady Rowena. Le grand Alfred lui-même, au milieu de son palais, afin que le vent n'éteignît pas sa lumière, était contraint de n'employer que des lanternes (1). Sans doute, on couvrait souvent les parois de simples étoffes; mais souvent aussi des oiseaux, des fleurs, brodés en fils d'or et d'argent, égayaient et diversifiaient le tissu. L'abbé Ingulf parle d'une tenture où l'on avait figuré la prise de Troie, et un autre écrivain anglais cite une veuve qui avait fait représenter de la même manière l'histoire de son mari. Tout le monde connaît la fameuse tapisserie de la comtesse Mathilde, retraçant la conquête de l'Angleterre par les Normands. Aucune recherche n'ayant été faite sur les débuts de cet art dans les Flandres, nous abordons directement les tableaux à l'aiguille exécutés sous l'influence des Van Eyck.

(1) Sharon Turner : *History of the Anglo-Saxons*, t. III, pag. 29.

Le principal se trouve à Rome, où on le conserve depuis plusieurs siècles. Le chanoine Farabulini en a fait récemment une longue description (1), qui va nous fournir toutes sortes de détails. Les éloges enthousiastes que Vasari et Lanzi donnent aux fameuses tapisseries du Vatican, brodées d'après les cartons de Raphaël, lui semblent pouvoir être appliqués à ce travail flamand, possédé par une opulente famille romaine. La soie et l'argent y sont prodigués: on y voit Marie avec son divin fils sur ses genoux, neuf anges qui l'adorent et lui font fête, quatre pasteurs et d'autres figures. La composition en est belle, les personnages sont bien dessinés; l'œuvre dénote une adresse si ingénieuse, dit le savant professeur, une délicatesse de main si extraordinaire, qu'on ne peut la regarder sans un étonnement infini, comme un objet des plus rares.

Elle est demeurée jusqu'ici inconnue, oubliée; nous ne sachions pas qu'aucun auteur lui ait consacré la moindre notice, sauf, de nos jours, l'écrivain allemand Ernest Fœrster, qui la mentionne dans son *Guide du voyageur en Italie*, et de plus, l'ayant dessinée lui-même à Rome, en a fait exécuter une belle gravure pour ses *Monuments de la peinture germanique*, livre assez considérable, publié à Leipzig en 1860. Mais les dignes propriétaires de cette tapisserie, après l'avoir longtemps préservée de tout dommage avec un soin extrême, ont enfin conçu l'heureuse pensée de la remettre en lumière et en

(1) Dans un discours publié en extraits, les 16, 17, 18 et 19 janvier 1866, par l'*Osservatore romano*.

honneur. Voyant que la soie paraissait endommagée dans plusieurs endroits, que l'or et l'argent étaient devenus presque noirs, ils ont jeté les yeux sur M. Eraclito Gentili, habile directeur de la manufacture de tapis installée à l'hospice Saint-Michel, et l'ont chargé de restaurer complétement la broderie d'art. M. Gentili a exécuté cette tâche avec beaucoup de soin, de jugement et d'adresse, employant pour ranimer l'éclat des fils métalliques un appareil ingénieux de chimie, combiné à cet effet par M. Antonio Tironi, homme très expérimenté dans la science des éléments et des affinités organiques. Le tableau à l'aiguille a donc repris sous sa main une grande partie de son ancien lustre, sans avoir rien perdu de ses formes originales, ou subi la moindre altération. Il a semblé utile, en conséquence, de l'exposer publiquement dans les salles de l'hospice, où il a étonné les connaisseurs et des artistes célèbres, comme Minardi, Owerbeck, Brüls et Mercuri; après l'avoir examiné avec un plaisir extrême, ils en ont fait les plus grands éloges. Nous allons maintenant décrire ce travail à la fois si curieux et si important pour l'histoire de l'art.

Dans un champ lumineux, figuré par l'or et l'argent prodigués autour des personnages, s'élève un trône dont le dossier offre aux regards une tenture de pourpre chamarrée d'or. Sur le trône, Marie est assise, inclinant sa douce et belle figure, humble et digne en même temps, vers le petit Emmanuel, que portent ses genoux et qu'elle adore à mains jointes; l'enfant, couché à la renverse, la considère avec amour et tend les bras comme pour lui demander le

sein. A gauche, trois anges charmants ont fléchi le genou devant le Christ, le premier les avant-bras croisés sur la poitrine, les deux autres les mains ouvertes, et tous tenant leurs yeux fixés sur le Rédempteur. Ils sont vêtus de somptueux habits pontificaux, mais la chape du premier captive surtout l'attention : elle n'est pas seulement ornée d'une élégante broderie en or; quatre petits sujets, dessinés au milieu, représentent saint Pierre, saint Paul, d'autres saints et d'autres apôtres, avec tant de délicatesse et de bonheur que l'on croirait voir des miniatures. Au fond du tableau, six anges de la plus grande beauté se tiennent debout, trois à droite et trois à gauche : les uns font de la musique instrumentale, les autres chantent en lisant dans un volume placé sur un lutrin. C'était une idée fixe chez les Van Eyck de mettre partout des anges, qui célèbrent la gloire du Fils de l'homme ou le bonheur des élus.

A droite, on aperçoit le donateur, vénérable vieillard en cheveux blancs : il a fléchi un genou, porte de la main gauche le bout d'une étoffe jetée en écharpe sur ses épaules et appuie sa main droite ouverte sur sa poitrine, pendant qu'il regarde le Christ avec une dévotion profonde. Derrière lui sont agenouillées deux nobles dames, jeunes encore et d'une chaste beauté; l'une, les mains jointes et le front incliné, adorant Jésus; l'autre, les bras ouverts et levant les yeux au ciel, comme dans un transport de joie.

Par delà le trône, entre les groupes d'anges musiciens, sont rangés quatre pasteurs, au maintien mo-

deste, venant saluer le Nazaréen et sa mère. L'un joue de la cornemuse avec un entrain et une gaîté manifestes; les deux autres, placés dans l'espace moyen, considèrent les anges, comme étonnés des sons mélodieux qui frappent leurs oreilles; les célestes modulations leur paraissent évidemment supérieures à la musique de leurs camarades. Le dernier, d'une figure aimable et bonne, semble regarder tout ému le spectateur.

Devant les pieds de la madone repose sur l'herbe et les fleurs un livre ouvert, en parchemin, où sont tracés des caractères antiques, faisant illusion à un tel point qu'on essaie de les lire. C'est la Bible, sans aucun doute; ce sont les pages prophétiques annonçant la venue du Rédempteur.

Au fond, derrière les personnages, on découvre les flèches, les maisons et les tours d'une petite ville, qui, dans la pensée de Jean van Eyck, figurait peut-être Béthléem, et derrière les monuments une campagne fleurie, aboutissant à des collines verdoyantes; ces hauteurs se perdent elles-mêmes, peu à peu, en un ciel clair et limpide. La perspective linéaire est très bien faite.

Sur le terrain du premier plan, le renouveau semble accomplir tous ses prodiges; une multitude d'herbes et de fleurs s'y entremêlent, qui paraissent lutter de grâce et de fraîcheur avec la nature. Parmi ces plantes on remarque, aux pieds du donateur, trois blonds épis sur leur tige, que l'on peut regarder comme des armes parlantes. La tapisserie enfin a pour bordure une large guirlande de roses, entrelacées avec beaucoup d'art et d'élégance.

Le chanoine Farabulini déclare toute cette broderie merveilleuse, et elle doit l'être, en effet, pour qu'on y trouve parfaitement rendus les personnages et les différents objets que nous venons de signaler. D'autres détails semblent encore plus difficiles à tracer avec une aiguille. Ainsi la Vierge porte un voile blanc semé d'étoiles d'or. Les contours sont dessinés, à ce qu'il paraît, avec une étonnante précision; les cheveux, épars, crêpelés ou formant des anneaux, avec une délicatesse inouïe; les plumes des ailes, qu'animent les couleurs les plus vives, rehaussées d'or et d'argent, paraissent un travail de fées.

Quant au caractère des formes, il rappelle bien moins l'élégance d'Hubert que le réalisme de Jean van Eyck. Le petit Jésus n'est pas ce qu'on nomme un bel enfant : il n'a même pas la dignité précoce que l'on cherche sur les traits d'un jeune Dieu. Quoique la figure de la Vierge soit très expressive, elle n'offre pas au spectateur un de ces types délicats et charmants qui font rêver. Ce qu'il y a de plus gracieux, de plus idéal dans le tableau, ce sont les anges. Un sentiment profond de piété, de joie et de respect anime leurs visages frais et candides; leurs attitudes diverses sont aussi rendues avec bonheur. L'un joue de la guitare; deux autres, de la viole.

Les couleurs ont admirablement supporté quatre siècles d'épreuve : elles sont nettes, moelleuses, agréables, et ont dans leur aspect quelque chose des meilleures peintures à l'huile. Qu'elles aient perdu un peu de leur vigueur, cela n'a rien d'étonnant après un si long intervalle; il faut admirer plutôt qu'elles aient gardé tant de vivacité, principalement dans les cos-

tumes et dans les autres accessoires. Les chairs, et surtout les carnations des figures sont seules d'une regrettable pâleur, et l'on sent qu'une partie de leur charme s'est effacé avec leurs teintes primitives. Les couleurs, dans le reste du tableau, ont une grande variété. La fille de David porte un manteau bleu, festonné d'argent et ourlé de délicates broderies; la chape du premier ange, cette chape somptueuse que nous avons décrite plus haut, est à fond vert chamarré d'or; des chapes bleues, vertes, rouges ou amarantes, jaspées d'or ou galonnées de brocart, enveloppent les autres messagers divins. Le manteau du donateur est en magnifique drap d'or à fond de pourpre. Le jet, les plis, les masses de ces draperies sont d'assez bon goût, les ombres et les lumières sont disposées avec beaucoup d'art. On a colorié d'une manière fort habile quelques étoffes chatoyantes.

A cette description, il est intéressant de joindre certaines observations historiques du savant professeur. Il constate que la tapisserie de haute-lisse est une création flamande. « Tout homme de goût, dit-il, doit désirer que cet art conserve la perfection à laquelle l'ont élevé les Flamands; car ils l'ont fait parvenir les premiers à un degré d'excellence, qui contraste avec la grossièreté de ses débuts. Dans presque toute l'Europe, sans doute, on fabriquait des tapis, peut-être depuis les croisades, en prenant pour modèles les œuvres des Orientaux, fondateurs de cette industrie, et spécialement les travaux des Turcs et des Persans : mais c'étaient des ouvriers, non des artistes, qui les confectionnaient. Le mot d'art, en ce genre, convient surtout à la reproduction des tableaux,

et les Flamands y précédèrent les autres nations. Parmi les Flamands, ceux d'Arras ayant montré un goût prononcé pour la peinture à l'aiguille, les Italiens prirent l'habitude de nommer une tapisserie *arazzo*. La population des Pays-Bas étant adroite et judicieuse dans toutes les opérations manuelles, connaissant à fond le dessin, l'art de teindre les étoffes et les lois du coloris, sut bientôt imiter un tableau si habilement qu'elle paraissait créer une seconde œuvre. Rien ne lui semblait difficile : les sujets graves ou plaisants, les personnages, les animaux, les batailles, la campagne, le ciel, la mer, les scènes de fantaisie, les perspectives lointaines, elle retraçait tout d'une manière vivante et luttait hardiment contre la variété infinie de la nature. Ses tapissiers demeurèrent longtemps les princes de cet art, avant que l'idée vînt aux Français d'entrer en concurrence avec eux; et encore doit-on dire que la manufacture des Gobelins imita les procédés flamands. Les diverses fabriques du même genre, établies sur plusieurs points de l'Europe, en Allemagne, en Russie, en Italie, en Espagne, imitèrent à leur tour les travaux des Gobelins. La Flandre pourra donc toujours revendiquer l'honneur d'avoir élevé la tapisserie au comble de la perfection, et d'avoir obtenu cette gloire dans les époques les plus fameuses de la peinture; ses anciennes productions, d'ailleurs, ont des qualités si brillantes, si pures et si vraies, qu'elles soutiennent facilement la comparaison avec les chefs-d'œuvre modernes.

« On a sans doute exécuté, depuis les Flamands, de splendides tableaux à l'aiguille, mais on a vicié l'art lui-même, surtout en ne choisissant pas avec soin et

avec discernement les peintures qu'on voulait reproduire, en copiant des toiles médiocres ou détestables; les Flamands, au contraire, ne retraçaient que des modèles admirables, parce qu'ils mettaient la perfection et la gloire de l'art bien au dessus des intérêts mercantiles. Un seul travail les occupait des années entières, mais, une fois terminé, ils éprouvaient la satisfaction d'avoir accompli une œuvre excellente et reproduit de tout point l'original, avec une entière fidélité. »

Ce n'est pas sans plaisir que je rapporte ce témoignage d'un connaisseur italien, qui ne peut être soupçonné de partialité pour les œuvres flamandes.

Des peintures en broderie, que possède le Musée impérial de Vienne, doivent être rapprochées de ce morceau capital. « Dans une grande armoire vitrée, dit M. Waagen, on conserve les habits sacerdotaux que Philippe le Bon fit exécuter pour les grandes solennités religieuses, auxquelles assistait l'ordre de la Toison d'Or, et qui sont richement décorés de sujets brodés à l'aiguille. L'armoire se trouvant placée entre deux fenêtres, la lumière est très défavorable, et les costumes, en outre, sont placés très haut. Je pus néanmoins reconnaître, parmi les objets figurés, Dieu le père, le baptême du Christ, plusieurs anges et plusieurs saints, qui rappellent d'une manière étonnante, comme invention et comme style, la manière de Jean van Eyck. Je suppose, par suite, qu'il a dessiné les cartons de ces broderies, et la haute estime de Philippe le Bon pour le grand peintre rend mon hypothèse vraisemblable. Pourquoi se serait-il adressé à un autre, dans une occasion solennelle? Je n'ai

jamais vu, en ce genre, de travail aussi parfait, et je n'aurais pas cru que l'aiguille pût rendre à ce point non seulement les formes, mais les affections les plus délicates. Aussi désirais-je vivement examiner l'une après l'autre et dans un jour favorable chaque pièce de ces habits. Tous mes efforts pour en obtenir la permission demeurèrent inutiles, quoique ce point soit le seul où j'aie essuyé un refus à Vienne, car on s'est empressé de satisfaire tous mes autres désirs (1). »

Facius nomme Jean van Eyck le prince des artistes contemporains (2); qu'aurait-il dit de son frère, s'il avait connu ses grands travaux? Mais peut-être confondait-il déjà leurs œuvres. Quand on jette un coup d'œil sur l'histoire de l'art, on est tenté de regarder comme une hyperbole le titre glorieux qu'il décerne au plus jeune des deux artistes. En même temps qu'eux travaillaient dans la Péninsule Fra Angelico et Masaccio. La critique ne peut omettre ni dédaigner de pareils émules. Sur beaucoup de points, ils ne le cèdent pas aux fondateurs de l'école flamande. Sous le rapport de l'expression, ils éclipsent Jean, mais n'égalent point la majesté d'Hubert; Masaccio lui-même nest pas arrivé à cette grandeur épique. Dans la gamme élégiaque, dans les sentiments doux et tendres, la proportion se renverse et les peintres du Sud obtiennent l'avantage. Frère Angélique a plus de douceur, de componction, de rêveuse piété que les

(1) *Kunstblatt*, numéro du 24 août 1847.

(2) « Joannes Gallicus nostri seculi pictorum princeps judicatus est, etc. »

Van Eyck. Il ne prenait jamais ses pinceaux avant d'avoir récité une prière : chaque fois qu'il peignait le Sauveur crucifié, ses joues se baignaient de larmes. Peut-être aussi les deux maîtres italiens composaient-ils d'une manière plus libre et plus variée; ils dessinaient les nus, non pas avec plus de science, mais avec plus de grâce, de facilité, d'harmonie. Voilà leurs titres d'honneur. Par l'observation, par l'étude approfondie de la tête humaine et des objets naturels, par la science de la perspective, par la couleur, par tous les moyens d'exécution, les Flamands reprennent la supériorité. Ils donnent à leurs personnages, aux costumes, aux monuments, aux végétaux un relief, une splendeur, qui font pâlir les productions de leurs rivaux. Les couleurs des Italiens sont dures et crues : elles paraissent d'autant plus âpres qu'ils négligent les transitions, les demi-teintes, n'emploient, ne cherchent, n'affectionnent que les tons simples et primitifs. Nulle trace, chez eux, des savants mélanges, des habiles dégradations que les artistes du Nord combinaient avec tant d'adresse. L'ancienne école italienne travaillait à la façon des enlumineurs; l'ancienne école flamande ouvrait la route aux délicatesses modernes. On peut donc admettre, avec Facius, que les Van Eyck étaient les princes de la peinture dans la première moitié du quinzième siècle.

Ils avaient sur l'école rhénane des avantages non moins précieux. Elle aussi cherchait dans les riants lointains de l'imagination des formes suaves ou augustes. Elle avait pourtant gardé la symétrie du moyen âge. Les proportions des corps étaient bonnes,

les jets de la draperie simples et nobles, les têtes féminines séduisantes, pleines d'une expression douce et pure, celles des hommes graves et majestueuses. Les peintres esquissaient mollement, épargnaient les détails et aimaient les chairs potelées. Ils ne fondaient presque pas les lumières, les demi-teintes et les ombres; de sorte que, dans les figures, les chairs se rapprochent du blanc et les tons obscurs du brun foncé; plus tard, ils substituèrent à ces couleurs le rose et le vert sombre. La profonde observation des Van Eyck et leur habile manière d'individualiser manquent tout à fait aux peintres de Cologne (1). La technique flamande, on le voit, ne ressemble aucunement à la leur.

Le mérite et la gloire des deux frères ont excité la convoitise de la France. Un grand historien, dans son patriotisme, les a revendiqués pour lui en faire honneur : Jean, selon lui, serait un Wallon, un Gaël, c'est à dire un Français. Voici en quels termes M. Michelet le réclame. » Son vrai nom, dit-il, est Jean *le Wallon*, Jeannes *Gallicus* (Facius : *de Viris illustribus*, page 46. — Écrit en 1454 et 1455). » Le dessin de Bruges est signé : « Johes *de* Eyck me fecit 1437. » Il a écrit *de* et non *Van*. C'est donc à tort qu'on l'appelle Van Eyck, ou Jean *de Bruges*. Dans son œuvre capitale de l'Agneau, il a placé au loin les tours de sa ville natale, pour constater qu'il était un enfant de la

(1) Cette remarque est de M. Waagen, dans son livre sur Hubert et Jean van Eyck ; elle prouve, par surcroît, que l'école flamande n'a rien emprunté à l'école rhénane ; voyez aussi dans le *Kunstblatt*, année 1820, n° 57, un article de Schorn.

Meuse, et pour protester peut-être indirectement contre la Flandre qui volait sa gloire. Né à Maes-Eyck, sur la limite même des langues, Allemand par la patience, ce violent et hardi novateur est encore bien plus Wallon (1). » Les faits que nous avons allégués jusqu'ici répondent d'eux-mêmes à quelques-uns de ces arguments. Pour l'expression de *Joannes Gallicus*, voici la remarque faite par Waagen et dont nous certifions l'exactitude : « Si Facius l'appelle de cette manière, c'est qu'il adopte la géographie de César, d'après laquelle les Flandres et le Brabant appartiennent à la *Gaule belgique*. Il nomme aussi Rogier de Bruges *Rogierus Gallicus*, et rapporte qu'il a peint une image à Bruxelles, *ville des Gaules* (2). » Le mot *de*, contenu dans la phrase *Johes de Eyck me fecit*, n'est pas un terme français, mais latin, puisqu'il se trouve dans une inscription latine. A Maes-Eyck on parle flamand, et la devise de notre artiste prouve que c'était sa langue maternelle. Il a écrit des vers flamands sur le tableau qui représente le sire De Leeuw. Nous avons dit plus haut pourquoi on le nomme Jean de Bruges.

L'analyse à laquelle nous nous sommes livré montre d'ailleurs que Jean van Eyck est bien un peintre flamand. Son amour de la nature le sépare et le distingue de la race française ; nous l'avons démontré ailleurs, les Français n'aiment guère la poésie champêtre ; ils ne pouvaient la souffrir avant

(1) *Histoire de France*, t. V, pag. 369.

(2) Bursellæ, quæ urbs in Gallia est, ædem sacram pinxit absolutissimi operis. Facius, pag. 49. — Waagen, pag. 76.

que l'école nouvelle l'eût mise à la mode. Ce qui les séduit, c'est l'élégance de la vie urbaine et les élégantes recherches de la forme. Leurs critiques sont surtout des grammairiens, leurs poètes des hommes de style, leurs dramaturges des versificateurs. La symétrie de l'enveloppe les charme, les préoccupe tellement qu'ils oublient le fond. Le costume, les manières, le luxe des dehors éveillent et absorbent tous leurs désirs. La profonde ingénuité du second Van Eyck, sa manière libre et naïve, leur est à la fois étrangère et antipathique. Il n'a qu'un instrument : l'observation; qu'un but : la vérité. Il la préfère à la grâce, à la noblesse, à la pompe et aux raffinements ingénieux. Sa poésie consiste dans une imitation fidèle. Il représente admirablement sa sévère et féconde patrie : la nature, sous ce climat rigoureux, est pleine d'un attrait insolite, dont l'art peut se contenter. Les bois ont une épaisse et luxuriante verdure, qui réjouit les yeux, même lorsque de blafardes nuées cachent le soleil, que les tristes vents du Nord gémissent dans les rameaux, que la pluie perce avec fracas leurs arches mobiles, ou tombe lentement, comme des pleurs, de feuille en feuille, puis étoile de ses larges gouttes les flaques d'eau qu'elles ombragent. Quand le ciel se purifie, le tableau devient splendide : la lumière glisse entre les branches, dore les vapeurs et leur communique l'aspect d'un métal fluide; les tourterelles sauvages, si multipliées dans les Pays-Bas, roucoulent amoureusement sur leurs nids; les glaïeuls, les nélumbos sèchent leurs corolles, un paon lointain jette son cri sonore et triste, les dômes de la forêt s'illuminent, et

les derniers soupirs de la bise se prolongent en faibles murmures. Les terres marécageuses ont elles-mêmes leur beauté : des moissons de roseaux y poussent, aussi denses que le froment d'un sol bien entretenu ; la sagittaire, aux fleurs blanches et noires, y darde ses vertes flèches, l'oseille aquatique y déploie ses ombelles d'argent, la fauvette babillarde se tresse une demeure parmi les joncs où coasse la grenouille, et les gyrins tournent, tournent, sans relâche et sans trève, à la surface de l'eau. Il me souvient qu'une après-midi j'errais au bord du lac de Harlem ; une bruine continue réfroidissait le temps et obscurcissait l'air ; des voiles éloignées palpitaient dans le brouillard, sur une onde grise et terne. De petites vagues clapotaient faiblement contre les rives humides que je foulais avec précaution. Autour de moi se balançaient le jonc-fleuri et la grande éclaire ; sous mes pas, les mourons d'eau, les myosotis fléchissaient pour ne plus se relever. Sombre et mélancolique paysage ! Contrée lugubre et expressive, dont la tristesse répond si bien à la tristesse de l'homme, dont le charme douloureux s'accordait alors avec l'amertume de mon cœur !

CHAPITRE XI

ŒUVRES D'HUBERT ET DE JEAN VAN EYCK

Tableaux et dessins qui existent encore

BEAUNE.

Le *Jugement dernier*, polyptyque. Au centre : le Christ sur l'arc-en-ciel, les Apôtres, Marie, saint Jean-Baptiste, saint Michel pesant les ressuscités; à gauche, le paradis; à droite, l'enfer.

A l'extérieur : 1° *le chancelier Rolin agenouillé*; 2° *saint Sébastien*, statue en grisaille; 3° *saint Antoine*, statue en grisaille; 4° *Guigonne de Salins*, femme du chancelier; 5° l'*Annonciation*. Par Hubert et Jean van Eyck.

DANTZIG.

Le *Jugement dernier*, tableau qui offre les plus grandes analogies avec le précédent. A l'église Notre-Dame. Par Hubert et Jean van Eyck.

DRESDE.

1° Le *Vierge dans une église romane*, panneau cen-

tral; sur l'aile gauche, saint Michel et le donateur; sur l'aile droite, sainte Catherine; à l'extérieur, l'Annonciation. Au Musée. Par Hubert et Jean van Eyck.

2° Dessin au crayon, accompagné de cinq ou six lignes manuscrites de l'auteur. Par Jean van Eyck.

MADRID.

Le *Triomphe de la loi nouvelle*. Au Musée. Par Hubert et Jean van Eyck.

GAND.

Le *Triomphe de l'Agneau mystique*.

L'église Saint-Bavon ne renferme qu'une partie de ce vaste retable :

1° *Dieu le père bénissant le monde.*

2° *La Vierge.*

3° *Saint Jean-Baptiste.*

4° Le panneau central, où l'on voit le *Christ figuré par un agneau placé sur un autel;* son sang jaillit d'une blessure qu'il a reçue au cou et tombe dans un calice. Une troupe d'anges balancent autour de lui leurs encensoirs. A travers la campagne s'avancent les élus. Ce sont les vierges martyres, les papes et les cardinaux, les saints rois et les prophètes. On aperçoit au loin la ville de Maestricht.

Pour les attributions des différents panneaux, voyez mon texte.

BRUXELLES.

Le Musée renferme les deux panneaux du précédent ouvrage, où sont représentés :

1° *Ève offrant à son mari la pomme fatale.*

2° *Adam inquiet levant la main pour la recevoir.*

Les sybilles peintes sur les revers de ces deux panneaux sont d'une exécution tellement inférieure qu'on doit les attribuer à Pierre Christophsen.

3° La *Vierge dans une chapelle gothique*, par Jean van Eyck. Chez M. Nieuwenhuys.

BERLIN.

Le musée possède depuis 1824 six panneaux qui faisaient partie de l'*Agneau mystique :*

1° Les *Juges équitables*. Ce sont dix cavaliers qui s'acheminent vers le symbole du Rédempteur. Le plus avancé, montant un cheval blanc richement caparaçonné, est l'image d'Hubert van Eyck; son voisin, penché pour regarder autour de lui, nous offre le portrait de Jean.

2° Les *Champions du Christ.*

Des montagnes forment la perspective de ces deux morceaux.

3° Les *Saints Ermites*. Ils traversent un pays couvert d'une végétation abondante et de nombreux rochers.

4° Les *Pieux Pèlerins*, ayant à leur tête saint Christophe.

Ces quatre ailes flanquaient le panneau central, où l'*Agneau mystique* saigne pour les péchés des hommes. Les deux suivantes accompagnaient le groupe supérieur, que composent Dieu le père, Marie et saint Jean.

5° *Des anges qui chantent.*

6° *Des anges qui jouent de divers instruments;* l'un d'eux touche de l'orgue et occupe l'espace le plus considérable.

Les revers de ces panneaux offrent au spectateur :

1° Le *Portrait du donateur, Josse Vydt*, qui paraît d'un âge très avancé : il est à genoux, les mains jointes, et lève les yeux vers le ciel.

2° La *Statue de saint Jean-Baptiste*.

3° La *Statue de saint Jean l'évangéliste*.

4° Le *Portrait de Lisbette Vydt*, née Borluut, femme du donateur. Elle est dans la même attitude que son mari.

5° L'*Ange Gabriel descendant vers la mère de Jésus*.

6° *Marie à genoux*, écoutant avec soumission les paroles de Gabriel.

Au bas des quatre premiers revers court l'inscription rapportée dans mon texte.

Au dessous du panneau central on voyait primitivement un morceau oblong, une prédelle, comme on dit en italien, où était représenté l'*Enfer*.

7° Le Musée de Berlin possède en outre une *Tête du Christ*, datée de 1438.

BRUGES.

1° La *Vierge adorée par le chanoine Van der Paele, saint Georges et saint Donatien*.

2° La *Femme de Jean van Eyck*, peinte en 1439, à l'âge de 33 ans.

ANVERS.

1° Le *Christ bénissant le monde*, par Hubert van Eyck. Buste.

2° Le *Buste de la Vierge*, par Hubert van Eyck.

3° La *Vierge portant le Christ dans ses bras*, panneau daté de 1439, par Jean van Eyck.

4° Une reproduction du tableau de Bruges, représentant la *Vierge adorée par le chanoine Van der Paele, saint Georges et saint Donatien.* L'inscription est absente. Œuvre de Jean van Eyck.

5° *Sainte Barbe assise devant la tour qu'elle fait construire.* Panneau signé : *Johes de Eyck me fecit* 1437.

NAPLES.

1° *Saint Jérôme dans son cabinet*, tableau que possédait autrefois Laurent de Médicis. Par Jean van Eyck.

2° L'*Adoration des Mages*, dans la chapelle du *Castel Nuovo*. Par Jean van Eyck.

PARIS.

1° La *Vierge adorée par le chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin*. Au Louvre.

2° La *Vierge sous un dais*, tenant l'enfant Jésus dans ses bras et bénissant un dominicain agenouillé devant elle; par Jean van Eyck. Chez M. Rothschild.

3° Un portrait d'homme. Chez la princesse Mathilde.

4° Un portrait de femme, ayant pour coiffure un hennin. Même collection.

LONDRES.

1° Le *Mariage d'Arnolphini* avec la belle-sœur de Jean van Eyck. Tableau de ce dernier peintre, portant la date de 1436. Dans la Galerie nationale.

2° Portrait d'un homme en turban, signé :

Johes de Eyck me fecit anno MCCCC33 oct. 21. Als ikh kan.

Même collection.

A INCE BLUNDEL HALL.

La *Vierge assise sons un dais, portant l'enfant Jésus sur ses genoux*, dans l'intérieur d'une chambre éclairée par une fenêtre à petits carreaux. Ouvrage signé : « COMPLETUM ANNO DOMINI MCCCCXXXII, PER JOHANNEM DE EYCK, BRUGIS. ALS IKH KAN. » Chez M. Weld Blundel. 9 pouces sur 6.

A BURLEIGH-HOUSE.

La *Vierge debout dans une église romane*, portant sur ses bras le petit Jésus, qui bénit un moine agenouillé devant lui, sous le patronage de sainte Barbe. Ce petit tableau, qui n'a en superficie que le quart du morceau possédé par le Louvre, est une merveille de finesse. Chez le marquis d'Exeter. Par Hubert et Jean van Eyck. 17 pouces 1/2 sur 5.

VIENNE.

1° Le portrait du sire Jean de Leeuw, avec une inscription flamande; par Jean van Eyck. Dans la galerie du Belvédère.

2° Autre portrait, qui passe pour celui de Josse Vydt. Par Jean van Eyck. Même galerie.

SAINT-PÉTERSBOURG.

L'*Annonciation*. Autrefois dans la collection du roi de Hollande; achetée à sa mort et transférée dans le palais de l'Ermitage. Gabrielle porte sur le front une couronne royale et un sceptre dans la main gauche.

MUNICH.

Copie de la *Tête du Christ*, par Jean van Eyck, que possède le musée de Berlin.

FRANCFORT-SUR-LE-MEIN.

La *Vierge avec l'enfant, assise sous un dais*. Cette Vierge, nommée la Madone de Lucques, parce que la famille ducale de Lucques l'a possédée longtemps, ornait la collection du roi de Hollande, Guillaume II, et fut achetée, à sa mort, pour la galerie Stædel.

Tableaux perdus.

1° *Marie avec l'enfant Jésus*, près desquels se tiennent un ange et saint Bernard. Ce tableau appartenait à l'archiduc Ernest, mort en 1595. Les comptes de Blaise Hutter, premier valet de chambre et secrétaire intime du prince, publiés par un auteur belge, M. Coremans, contiennent un inventaire des objets précieux que possédait l'archiduc, au moment de son décès; on y lit un article ainsi conçu : « Un tableau représentant sainte Marie et l'enfant Jésus; près d'eux se tiennent un ange et saint Bernard, par Rupert van Eyck. » On suppose avec raison que *Rupert* a été mis pour *Hubert*.

2° Le portrait d'*Isabelle de Portugal*, par Jean van Eyck.

Tous les ouvrages que nous allons citer étaient du même auteur.

3° Un triptyque que possédait le roi de Naples, Alphonse le Magnanime.

Le panneau central figurait l'*Annonciation*. La

Vierge était remarquable par sa beauté, comme par sa modestie; Gabriel, délivrant son message, était plus beau encore, et ses cheveux paraissaient plus vrais que la nature (*capillis veros vincentibus*).

Une des ailes représentait saint Jean-Baptiste, dont l'image exprimait admirablement la vie sainte et les mœurs austères.

Sur l'autre aile, on voyait saint Jérôme, que l'on aurait pris pour un personnage vivant, et près de lui une bibliothèque peinte avec un art merveilleux, car, si on s'en éloignait, elle semblait s'éloigner elle-même, par un effet de perspective, et montrer en plein les livres, dont on voyait seulement les dos, quand on était à une faible distance de l'image. (Hieronymus, viventi persimilis, bibliotheca miræ artis, quippe quæ, si paulum ab ea discedas, videatur introrsus recedere et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant.) *Facius*, p. 46.

A l'extérieur des vantaux on admirait Jean-Baptiste Lomellin, qui avait commandé l'ouvrage et auquel la parole seule semblait manquer, puis sa femme, très belle personne, qu'il aimait beaucoup et que l'artiste avait peinte avec une étonnante fidélité. Entre eux, un rayon de soleil, comme glissant par un interstice, faisait illusion.

4° Le *Globe du monde*, peint pour Philippe le Bon. Ce travail, au quinzième siècle, était regardé comme un chef-d'œuvre; non seulement les villes et les formes des terrains y étaient représentés, mais on pouvait connaître la distance d'un lieu à un autre, en mesurant les intervalles, au moyen d'une échelle. *Facius*.

5° Des femmes sortant du bain, que nous avons déjà décrites et que possédait le cardinal Octavien.

6° Le portrait d'une dame *accoustrée à la mode de Portugal*, tableau désigné sur l'inventaire de Marguerite d'Autriche, comme faisant partie de sa collection, à Malines, en 1524 : au dessus de la dame, on voyait l'image de saint Nicolas. L'inventaire de 1516 mentionne également ce tableau.

7° « Une peinture de Notre-Dame et du duc Philippe, qui est venu de Maillardet, couvert de satin... Fait de la main de Joannes. » Inventaire de Marguerite d'Autriche, rédigé en 1516.

8° « Une Vierge, par maistre Jehan le peintre. » Inventaire de Marguerite d'Autriche.

9° « Monseigneur de Ligne, par maistre Jehan le peintre. » Inventaire de Marguerite d'Autriche.

10° Niccolo Lampognano, négociant milanais, comptant avec son facteur, personnages à mi-corps. Ce tableau, qui se trouvait jadis à Milan, chez Niccolo Lampognano lui-même, portait la date de 1440. *Anonyme de Morelli*, pag. 45.

11° Tableau sur toile, d'un pied de hauteur, figurant une campagne où des pêcheurs venaient de prendre une loutre ; deux personnages les regardaient. *Anonyme de Morelli*, pag. 14.

12° Une *Adoration des Mages*, qui ornait autrefois l'église *Santa-Maria de' Servi*, à Venise, et que Sansovino mentionne, page 57, dans sa *Descrizione di Venezia*, publiée en 1580.

13° La *Vierge et l'enfant Jésus*, tableau commandé à Jean van Eyck pour l'église Saint-Martin, d'Ypres,

par Nicolas de Maelbeke, abbé du monastère situé auprès.

Cet ouvrage a disparu de l'église Saint-Martin, comme je l'ai constaté moi-même, en 1864. Mais il existe un travail analogue, que posséda longtemps M. Bogaert-Dumortier, amateur de Bruges, qui devint ensuite la propriété de M. Van den Schrieck et appartient maintenant à M. Schollaert, son gendre, lequel habite Louvain. C'est un triptyque, dont le panneau central figure la Vierge, tenant son fils dans ses bras et vêtue d'un splendide manteau rouge : elle a une belle tête flamande. Le jeune Messie est nu, mais un léger voile entoure le milieu de son corps : il sourit malheureusement d'une façon peu intelligente. A gauche, devant eux, s'agenouille le prieur : sa tête rase, ses moustaches noires et une impériable blanche communiquent à sa physionomie une apparence chinoise. Il tient dans sa main droite un livre de messe et, dans la gauche, une crosse que surmonte un saint Martin à cheval. La scène a lieu dans une église romane aux chapiteaux sculptés; un dais de pierre abrite la Vierge. Dans l'intervalle des colonnes, on aperçoit la campagne, où se dresse le mont Cassel, peu éloigné d'Ypres. Sur le volet droit, à l'intérieur, on voit la Sibylle de Cumes, annonçant à l'empereur Auguste la naissance du Christ, et au fond, en perspective, Marie avec son fils, dont trois anges proclament la venue, au son de la trompette.

Quatre grisailles occupent le dehors des volets : celles d'en haut représentent le Buisson ardent et la Porte d'Ézéchiel (*Rubus ardens et non comburens — Porta Ezechielis clausa*); au dessous se trouvent

ébauchés un Gédéon près de son merveilleux emblème, un Aaron portant la verge symbolique. Pour un motif que l'on ignore, l'artiste ne les a point terminés.

Longtemps ce triptyque a été regardé soit comme la dernière œuvre de Jean van Eyck, soit comme la reproduction d'un travail original suspendu par la mort. On avait trouvé la note suivante sur un registre de la communauté des Frères gris, à Ypres : « En l'année 1445, maître Jean van Eycken, peintre renommé, peignit, à Ypres, cet excellent tableau, lequel fut placé dans le chœur de Saint-Martin, en souvenir du révérend Nicolas Malchalopie (Van Maelbeke), abbé ou prieur du monastère de Saint-Martin, qui est enterré devant. » Quoique cette note ait été répétée, avec différentes modifications, par Van Vaernewyck, Guichardin et Karel van Mander, elle a peu d'importance. Jean van Eyck, premièrement, ne pouvait peindre en 1445, puisqu'il mourut en 1440; une autre circonstance non moins grave, c'est que l'œuvre est essentiellement médiocre. Les mains sont trop mal faites pour qu'on puisse les croire de Jean van Eyck; le premier plan est éclairé par une autre lumière que le fond, inadvertance que ce grand peintre n'aurait pas commise, car lui et son frère avaient étudié le brillant fluide avec une patience exemplaire. Le dessin, dans beaucoup d'endroits, est d'une mollesse tout à fait contraire aux habitudes du grand inventeur. On ne peut donc lui attribuer cette production de troisième ordre, et l'on ne peut croire, non plus, que ce soit une copie inférieure d'un beau modèle; car on ne copie guère un

tableau inachevé. Il faut donc, je crois, regarder comme fabuleux tout ce qu'on a écrit sur cette peinture. Quelqu'un l'ayant mal jugée d'abord, l'ayant placée indûment sous le patronage d'un grand nom, son erreur s'est propagée de siècle en siècle.

Attributions.

1° Le tableau de la galerie Pourtalès qui portait le n° 161 et qu'on attribuait à Memlinc, me semblait plutôt de Jean van Eyck. Il était d'une conservation prodigieuse et d'une pâte magnifique. On y voit Marie avec le petit Jésus : la fille de Sion a la laideur, la raideur, l'extrême fini que l'on remarque, à Bruges, dans le portrait de la femme du peintre. La Vierge porte une mantille blanche, qui enveloppe sa tête et tombe sur ses épaules, et par dessus la mantille une faille cramoisie qui descend plus bas. La robe est d'un bleu très intense; le fond, couleur olive. Les étoffes sont en même temps d'une vigueur de touche extraordinaire et du plus fin coloris. L'enfant Dieu a une assez jolie tête, mais un corps de formes disgracieuses et les membres par trop grêles. Les mains sont très maigres et d'un aspect tout primitif. Ce morceau rappelle étonnamment la vierge de Dickelvenne, que possède le musée d'Anvers.

2° Une *Descente de croix*, dans le musée de La Haye, que le catalogue attribue à Memlinc, mais qui me paraît offrir plutôt les caractères du style de Jean van Eyck.

3° J'ai vu autrefois chez le prince d'Œttingen Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, une Vierge tenant son fils, qu'on attribuait à Jean van

Eyck. Elle était digne de son pinceau. Le Christ tout nu se trouve posé sur un coussin que porte un appui de fenêtre ou une traverse de bois. Derrière la Vierge, une tapisserie brochée d'or compose le fond. Marie est somptueusement vêtue ; des bracelets ornés de pierreries entourent ses poignets ; une bande de brocard semé de pierres précieuses borde également sa robe. Ses beaux cheveux roux, séparés sur le front, baignent ses épaules. Le visage, aux traits réguliers, est d'un fini merveilleux ; à peine y remarque-t-on quelques ombres légères, et cependant le modelé a toute la force désirable. Le nez est un chef-d'œuvre de délicatesse. L'enfant lui-même a un type agréable et un corps d'assez bonnes proportions : ses yeux sont seulement un peu louches. C'est un morceau complet. Le prince de Wallerstein ayant vendu sa collection au prince Albert, ce tableau doit se trouver maintenant à Kensington.

Fausses attributions.

DIJON.

1° Un prétendu tableau d'Hubert van Eyck ; c'est un portrait du seizième siècle, représentant un personnage riche et maladif. Le travail est assez bon, mais l'œuvre n'a aucun charme d'ensemble, parce qu'il ne s'y trouve que du jaune et du gris. Au Musée, sous le n° 273.

2° Tableau attribué à Jean van Eyck, mais qui ne saurait être de lui. C'est cependant un bon portrait, sur fond vert sombre. Le personnage porte un chapeau comme les pèlerins de Saint-Jacques, orné au

milieu d'un médaillon, où l'on voit Suzanne entre les deux vieillards. Beaucoup d'effets, dans le visage, sont obtenus à l'aide de hachures. L'ombre, dans l'orbite des yeux, est figurée par ce moyen; les cheveux aussi sont exécutés en hachures, plus claires par dessous, plus sombres par dessus. Je ne sache pas que Jean van Eyck ait jamais employé une pareille méthode. Les yeux, d'un gris d'ardoise, sont très bien exécutés. Au Musée, sous le n° 274.

PARIS.

1° Prétendue esquisse des figures d'Adam et Ève, qui se trouvent sur deux panneaux supérieurs de l'*Agneau mystique*. Ce n'est pas une esquisse, mais une copie assez mal faite, par un artiste allemand du seizième siècle, qui prenait des croquis en voyage. Des ombres rehaussent presque partout cette ébauche. Non seulement les contours manquent de netteté ou plutôt de fermeté, mais ils ne s'accusent un peu vivement que par les ombres crayonnées auprès; les ombres des chairs sont aussi tâtonnées. Rien ne dénote l'habileté d'un maître, ne rappelle le beau dessin de Dresde et l'admiration de Van Mander pour les esquisses de Jean van Eyck. Des niches encadrent les deux pécheurs. Au lieu de porter la tête haute, comme dans l'original, le premier homme la penche un peu. Tout semble attester la gêne d'un artiste, qui aura copié ces figures péniblement et à la dérobée.

Aux pieds des personnages, en travers, on remarque une fort jolie esquisse d'une femme en surcot, parfaitement drapée et dans une attitude charmante. Comme c'était le vêtement et la pose qui

intéressaient le voyageur, il a indiqué à peine la tête : son crayon a seulement effleuré le papier.

Au revers de la feuille sont tracés divers croquis d'un style complétement germanique. Les femmes portent des bonnets allemands du seizième siècle, qui ont les formes les plus baroques. Les types des visages ne sont pas moins barbares que les costumes. Un homme assis, coiffé d'une calotte et feuilletant un livre, atteste seul du goût; les plis de son vêtement sont même harmonieux.

Ainsi donc tout prouve que cette feuille de papier faisait partie d'un album de voyage. L'artiste copiait les fragments de tableaux, dessinait les statues qui l'intéressaient le plus vivement. Adam et Ève, placés dans une chapelle, à l'intérieur d'un retable qu'il fallait faire ouvrir, n'auront pu être esquissés sur place, au moins en totalité. L'ébauche aura été terminée ailleurs, comme le prouvent les ombres. Adam, assez fier sur le tableau, est humble sur la copie; les traits ne ressemblent pas. Les fesses et les coudes forment des lignes anguleuses que n'offre point l'original.

Au Louvre, dans la collection de dessins.

2° Le bréviaire du duc de Bedford, exécuté en 1424. M. Waagen a cru y voir des miniatures d'Hubert van Eyck! D'autres, moins hardis, croient les enluminures de Marguerite Van Eyck. Rien ne justifie ces suppositions. A la Bibliothèque nationale.

VIENNE.

1° Prétendu tableau d'Hubert van Eyck : *Sainte-Catherine tenant l'épée qui indique son martyre* : devant elle, une roue et une couronne.

2° Autre tableau apocryphe : *Marie debout, allaitant son divin nourrisson* et habillée de bleu. Attribué à Jean van Eyck.

3° *Le Christ descendu de croix;* tableau du seizième siècle, attribué à Jean van Eyck—Ces trois ouvrages sont dans la Galerie impériale.

BRUXELLES.

L'*Adoration des mages*. Très beau tableau d'Henri à la houppe, comme je le démontrerai : j'indiquerai où se trouve la chouette, qui sert de monogramme à l'artiste. Au Musée.

BRUGES.

1° *Tête du Christ*, qui n'est pas même la copie d'un tableau de Jean van Eyck, mais l'œuvre impudente d'un faussaire. A l'Académie. *Voyez* plus haut, pag. 285 et 286.

2° Vierge achetée, en 1862, à la vente de M. Weyer, à Cologne. On a voulu déchiffrer le nom de Marguerite van Eyck dans des lignes capricieuses tracées sur une ceinture : « Nous mettons au défi, dit M. Pinchart, tous les paléographes et archéologues de lire positivement dans ces caractères ce que l'acquéreur a cru y voir. » Chez M. J. Weale.

CHATSWORTH.

Consécration de Thomas Becket, tableau attribué à Jean Van Eyck, et qui ne saurait être de lui. M. Waagen l'a cependant pris comme un des types du talent de Jean Van Eyck, lorsqu'il a voulu déterminer la part de celui-ci dans l'*Adoration de l'Agneau*

mystique! Chez le duc de Devonshire. *Voyez* plus haut, pages 286 et 287.

LONDRES.

Il y avait autrefois à Londres, dans la collection de M. Aders, vendue après sa mort, un tableau que Passavant croyait de Marguerite van Eyck. Il le décrit de cette façon : « Le triptyque a environ trois pieds de haut; dans la division du milieu, qui est, comme d'habitude, la plus spacieuse, on voit Marie assise sur le gazon, occupée à lire dans un volume; devant elle, l'enfant Jésus, assis sur un coussin de velours noir, se tourne vers la gauche, où est agenouillée sainte Catherine; celle-ci tient un anneau à la main, et près d'elle sont dessinés les deux instruments de supplice qui lui servent d'emblèmes, le glaive et la roue brisée. Derrière la savante logicienne, on aperçoit une autre sainte, agenouillée devant une table où l'artiste a peint des roses et des cerises; elle-même lève au dessus de sa tête une corbeille pleine de roses; à droite, une sainte posée sur l'herbe reçoit des fleurs de même espèce, rouges et blanches, que lui donne une jeune fille habillée en bleu. Les anges qu'on voit derrière ces personnages sont d'une grâce infinie; trois jouent de la musique, un quatrième tient un plat de cerises sous un filet d'eau qui tombe d'une fontaine jaillissante, construite au milieu de la pelouse. La façade d'une église consacrée à Saint-Michel occupe presque tout le fond. L'édifice est vivement éclairé à l'intérieur, pendant qu'alentour des arbres touffus versent une ombre épaisse; de cette masse compacte s'élancent

quelques sveltes cyprès. L'aile gauche nous montre sainte Agnès accompagnée d'une autre bienheureuse; elles se promènent sur un frais gazon que des orangers abritent contre la chaleur du jour. Au premier plan de l'aile droite est agenouillé saint Jean l'évangéliste, tenant un calice qu'il bénit; un ange cueille des cerises un peu plus loin, et, plus loin encore, un jeune homme cueille des oranges qu'une jeune fille reçoit dans sa robe.

« Non seulement cette composition poétique a un charme particulier, mais elle est peinte avec un soin extraordinaire. La couleur est plutôt douce que vigoureuse; les ombres sont légèrement brunes; beaucoup de formes et de gestes ont une certaine grâce, mais on remarque sur les figures moins de beauté que d'originalité. Les traits en sont trop forts et les regards ont quelque chose de fixe. Je n'ai jamais vu aucun travail authentique de Marguerite van Eyck, mais je suis d'autant plus porté à croire ce retable de sa main qu'il me paraît offrir, dans le sentiment et dans l'exécution, les caractères qui distinguent habituellement les œuvres des femmes. » (*Kunstreise durch England und Belgien*, pag. 93).

J'ai traduit cette longue description par égard pour l'auteur, attendu qu'il a fait, dès l'année 1833, des recherches sérieuses et importantes sur l'histoire de l'art en Belgique. Mais il est impossible de ne pas voir combien sont faibles les motifs sur lesquels il appuie sa revendication en faveur de Marguerite van Eyck. D'aussi vagues présomptions ne suffisent point pour baptiser une peinture. D'autres connaisseurs, qui ont examiné le tableau avec soin, décla-

rent d'ailleurs qu'il a dû être exécuté dans la seconde moitié du quinzième siècle, par un artiste de l'école brabançonne.

AMSTERDAM.

Tous les tableaux que le catalogue du musée attribue aux Van Eyck.

MADRID.

Deux volets d'un retable, qui portent les numéros 1401 et 1403. Sur le premier, on lit la date de 1438, et le nom du donateur, maître Henri Werlis, de Cologne; le second représente sainte Barbe assise sur un coussin. Passavant ne les juge pas dignes des Van Eyck et les croit peints par un élève. Au Musée royal.

AIX-LA-CHAPELLE.

La Vierge debout, portant son fils dans ses bras, au milieu d'un jardin planté d'arbres méridionaux, orangers, cyprès et palmiers, auxquels se trouve mêlé le rosier cosmopolite. Jésus porte lui-même une rose à la main. Près de Marie, on aperçoit une fontaine en cuivre, dont l'eau remplit une vasque du même métal. Dans le cabinet de M. Suermondt.

C'est un charmant tableau, d'un fini extraordinaire. M. Waagen l'attribue à Jean van Eyck; M. Héris, dans un article publié par le *Journal des beaux-arts* (31 janvier 1866), à Hubert van Eyck. Il me semble avoir été exécuté vers la fin du quinzième siècle et a même un certain caractère allemand. Quoique j'aie beaucoup admiré ce panneau, l'idée ne me serait

jamais venue de l'attribuer à l'un ou à l'autre des Van Eyck. Il y eut au quinzième siècle, dans la seconde moitié surtout, un bon nombre d'artistes dont on ne connaît pas encore le style, et beaucoup visitèrent les pays méridionaux. En parlant d'Hubert, M. Héris fait cette remarque étrange : « Il n'avait jamais quitté Maeseyck où il naquit, ni Bruges où il résida longtemps, ni Gand où il mourut. » Je ne saurais comprendre, je l'avoue, comment l'artiste a pu demeurer à la fois dans ces trois villes, M. Héris nous affirmant qu'il n'en a jamais quitté aucune.

DRESDE.

Le n° 1714 de la galerie royale a donné lieu aux plus singulières erreurs. Voici comment Guarienti s'exprime à l'égard de ce panneau, dans son *Dictionnaire* : « La Galerie de Dresde contient un tableau de Jean van Eyck, qui porte la date de 1416, époque où florissait son grand nom, car il travaillait déjà dans sa seconde manière, c'est à dire qu'il peignait à l'huile. Ce morceau représente Notre-Dame sur un trône majestueux, avec son divin enfant, lequel reçoit gracieusement un fruit que lui présente sainte Anne, assise sur une chaise de paille : à la scène de famille assistent saint Joachim et saint Joseph, dont la tête est le portrait de l'artiste. Des armes dessinées sur le panneau prouvent qu'il a été historié pour quelque grand personnage. Cette œuvre, très bien conservée, est une des merveilles de la peinture, à cause du soin avec lequel sont exécutés tous les meubles, et spécialement parce que, dans la chambre où a lieu l'action, le lit, la fe-

nêtre, le carrelage minutieusement dessiné, tout enfin est conforme aux lois rigoureuses de la perspective. On peut supposer, conséquemment, que dans cette partie de l'art, les Flamands ont précédé les Italiens. »

Si l'on s'en fiait à cette description, le tableau aurait une extrême importance. Les anciens directeurs de la galerie avaient fait mettre un verre sur la peinture, pour la mieux conserver. Mais le rédacteur du dernier catalogue, M. Julius Hübner, un vrai connaisseur, ne l'a pas jugée digne du maître célèbre auquel on l'attribuait, et l'a rangée simplement dans l'*école des Van Eyck*. Grande fut ma surprise, lorsque je vis ce prétendu chef-d'œuvre : c'est un tableau médiocre, exécuté au commencement du seizième siècle, comme le prouvent les chaussures en spatule. Le style de l'architecture ne remonte pas plus haut que la fin du quinzième siècle. L'auteur appartenait à la classe des hommes vulgaires, et il a choisi des types non moins vulgaires que son talent. La couleur est belle, mais tout le reste dénote un mérite de troisième ordre. Le panneau ne porte nullement la date de 1416, comme l'affirme Guarienti. On y observe d'une autre part un monogramme, que forment un A et un B entrelacés. Il n'y a pas moyen d'y voir les initiales de Jean van Eyck.

ROUEN

La Vierge sur un trône, ayant son fils sur ses genoux et autour d'elle plusieurs saintes. Le jeune Dieu tient une grappe de raisins. A droite, on voit sainte Apolline et deux anges gracieux vêtus d'étoffes

blanches, qui portent des luths, Agnès avec son agneau à ses pieds se tournant vers sainte Catherine qu'elle paraît interroger, sainte Dorothée abaissant ses regards sur un panier de roses, puis, derrière ces personnages, un homme et une femme examinant la scène, deux portraits, selon toute apparence. A gauche de la Vierge sont représentés : sainte Agathe, deux anges tenant des violes, sainte Cécile, sainte Barbe et sainte Lucie, et, au second plan, deux simples mortelles, faisant sans doute partie de la famille, comme l'homme et la femme mentionnés tout à l'heure.

Ce tableau décore l'hôtel de ville. Quoique le catalogue officiel l'attribue à Jean van Eyck, il ne doit pas avoir été peint avant les premières années du seizième siècle. La manière rappelle le *Baptême du Christ* que l'on voit à Bruges et qui a longtemps passé pour un travail de Memlinc. La couleur est appliquée d'une façon identique. Les contours des nus sont anguleux et les mains mal dessinées, preuve indubitable que l'illustre Flamand n'a point à répondre de cette œuvre.

CHAPITRE XII

ÉLÈVES DIRECTS DES VAN EYCK

Situation des artistes dans les Pays-Bas avant et pendant le règne de la maison de Bourgogne. — Les princes français relèvent leur condition. — Pierre Christophsen : sa manière et ses tableaux. — Il paraît avoir séjourné en Espagne et y avoir formé des élèves. — Fernando Gallegos, son disciple présumé. — Caractère flamand de ses ouvrages. — Description de ses tableaux. — La couleur de son maître a une physionomie toute espagnole.—Antonello de Messine. — Fin de sa biographie. — Comme portraitiste, il l'emporte sur les Van Eyck. — Chefs-d'œuvres exécutés par lui que possèdent le musée du Louvre et le musée de Berlin. — Il reste inférieur, il montre l'inexpérience d'un peintre primitif dans les compositions et les tableaux de piété. — Ouvrages de sa main qu'on retrouvera peut-être. — Catalogues : œuvres de Pierre Christophsen ; œuvres d'Antonello de Messine.

Avant le règne de la maison de Bourgogne, et longtemps même après que sa domination fut établie dans les Pays-Bas, les artistes y jouissaient d'une très faible considération, étaient peu rétribués, souvent peu ménagés. Non seulement on les associait

aux hommes de labeur dans les corporations et les jurandes, mais on ne leur témoignait pas plus d'estime qu'aux manœuvres. On leur faisait signer des engagements, par lesquels ils promettaient de livrer un tableau à une époque fixe, ou de payer une forte amende, presque égale quelquefois au prix convenu pour le travail entier. Dans certains cas, une détention plus ou moins longue remplaçait l'amende. Ainsi, en 1466, Daniel de Rycke ayant fait un accord pour peindre à Gand plusieurs images dans l'hôtel ou refuge de Jean de Bourgogne, évêque de Cambrai, et n'ayant pas tenu sa parole, il fut cité devant le magistrat communal : l'acte qu'il avait signé lui rendait toute défense impossible. L'amman ou bailli de la ville le condamna sans appel à terminer l'ouvrage dans le délai de six semaines, faute de quoi il serait mis en prison (1). Les archives de la même commune renferment un contrat par lequel Nabur Martins promet de peindre en trois mois, pour Liévin Sneevoet, un tableau représentant le *Jugement dernier*, *tout aussi bon d'exécution et de figures que le tableau du Jugement qui est suspendu dans la chambre de réunion de la maison des boulangers*. Il se soumettait lui-même à payer une forte amende, s'il ne tenait point sa parole ou dépassait le terme fixé. Les artistes, de plus, devaient, en

(1) *Registres échevinaux de Gand*, cités par M. Edmond de Busscher (*Recherches sur les peintres gantois*, pag. 116 et 117). Au moyen âge, les nobles, les dignitaires ecclésiastiques, les communautés religieuses possédaient dans les villes fortifiées des lieux d'asile, où les propriétaires se retiraient, quand les circonstances devenaient trop périlleuses.

mainte circonstance, garantir pendant trois ans, pendant vingt ans, la solidité de leurs couleurs. En 1456, Clairbault van Wistvelde donna par écrit l'assurance formelle que ses retouches et restaurations du tableau placé sur l'autel de la Vierge, dans l'église de Wachtebeke, dureraient vingt années sans subir aucune altération. Si une *pratique* portait plainte devant le tribunal des échevins, le faiseur d'images était condamné (1). Les doyens et jurés de la ghilde veillaient d'ailleurs à l'exécution des statuts (2). Et quelques-uns de ces règlements sont assez curieux pour que je les traduise : la charte de la maîtrise gantoise, fondée en 1338, renferme les prescriptions suivantes :

Art. IV. Tout peintre reçu dans la corporation travaillera avec de bonnes couleurs de chair sur la pierre, la toile, les tableaux à volets ou autres matières, et si on le trouve en faute, il paiera dix livres parisis d'amende.

Art. V. Si l'on fait un ouvrage d'or et d'argent, sur la pierre, la toile ou le bois, et qu'on ne se serve point de bonnes matières, quand la fraude sera reconnue, que l'œuvre même en témoignera, le délinquant sera tenu de payer dix livres parisis d'amende.

Art. VI. Tout ouvrage qui doit être exécuté avec de l'azur et du sinople fin, si le doyen et les jurés cons-

(1) Les médecins étaient traités de la même manière. Sous Philippe le Bon, un médecin de Bourgogne, nommé Viennot de Labergement, fut emprisonné et condamné par le bailli à payer une somme qui vaudrait aujourd'hui cinq cents francs, *pour n'avoir pas guéri ses malades*. (*Mémoires sur la Bourgogne*, pag. 29; 1729, in-8°.)

(2) *Recherches sur les peintres gantois*, pag. 77 et suiv.

tatent qu'on a fraudé sur les matières, le délinquant paiera dix livres parisis d'amende.

Art. VII. Aucun sculpteur ne travaillera ou ne fera travailler du bois de mauvaise qualité, dans lequel se trouveront soit des taches, soit des nœuds, ou il paiera trois livres d'amende.

Un autre statut (très explicite dans la rédaction de 1541) enjoignait les visites domiciliaires, comme mesure de surveillance.

Art. XII. Les jurés seront tenus de faire des visites domiciliaires, en tout temps et en tout lieu, comme de bons et soigneux inspecteurs, pour savoir si quelques-uns des articles précédents n'ont pas été violés, ou si quelque autre infraction n'a pas été commise, et les visites seront faites sans que personne puisse y contredire ou s'y opposer.

Ces précautions, comme le remarque fort bien M. Edmond de Busscher, ont évidemment contribué à rendre les vieilles peintures si solides, si dédaigneuses du temps ; les coloristes étaient forcés de n'employer que des matières irréprochables. Mais combien les artistes de notre époque les jugeraient asservissantes, oppressives même! Comme ils se récrieraient et les déclareraient offensantes pour leur dignité! Ils se révolteraient bien plus encore, s'il leur fallait enduire des treillis, peindre des écussons et des girouettes, travaux infimes qu'exécutaient autrefois les imagiers, auxquels on employa Hugo van der Goes en 1468, et Nabur Martins en 1452-1453 (1).

(1) Hugo van der Goes, après les noces de Charles le Téméraire,

Aux ducs de Bourgogne appartient l'honneur d'avoir relevé le front des artistes et changé leur humble attitude. A peine monté sur le trône, Philippe le Hardi sut apprécier Claes Sluter et le traita comme un ami. Non seulement Philippe le Bon révéla le même tact, le même discernement, protégea les Van Eyck et tous les hommes supérieurs, mais il leur témoigna des égards délicats. Le sort avait remis entre les mains des Valois les destinées de la Belgique, au moment où allait fructifier son génie; les princes français se montrèrent dignes des circonstances, et les Pays-Bas leur doivent une sincère gratitude pour avoir si noblement secondé le talent de leurs artistes.

Nous avons parlé déjà de l'influence qu'exercèrent les Van Eyck; les deux jumeaux fondaient une cité nouvelle, dans un pays propice : bien des hommes qui fussent restés engourdis sous les huttes de la tradition, ou assoupis au foyer domestique, réveillés, électrisés soudain par leur appel, se hâtèrent d'accourir; un groupe d'artistes se forma, une colonie poétique arbora sa bannière dans les brumes du Nord : ce fut une espèce de Rome septentrionale, qui gouverna longtemps le domaine de la peinture. Elle n'avait malheureusement pas de bardes ni d'historiens : si nous avons eu peine à reconstituer la biographie, à retrouver les productions des Van

peignit à Gand, pour *huit escalins de gros*; des écussons portant les armes du pape, qui devaient servir à proclamer le pardon ou jubilé récemment accordé par le souverain pontife. (*Comptes de la ville de Gand*, 1468-1469.)

Eyck, si une pâle lueur éclaire leur tombe glorieuse, de plus épaisses ténèbres voilent le reste de la nécropole. Le temps a presque anéanti la mémoire de leurs disciples ; quelques souvenirs épars lui ont seuls échappé; il nous faut les poursuivre dans l'ombre, comme on cherche dans une crypte en ruine les ossements de ses aïeux.

La première figure qui se dessine vaguement au milieu de ce crépuscule, est celle de Pierre Christophsen. Vasari le nomme Pietro Crista et le range parmi les élèves des deux frères (1). Guichardin ne fait aussi que le mentionner. La date de sa naissance, l'époque de sa mort, les joies et les catastrophes de sa vie sont également inconnues. Van Mander ne le cite même pas. Je ne sais qui a pris l'initiative de l'appeler *Christophsen* ou fils de Christophe; mais un diptyque de Berlin semble justifier cette désignation; il porte l'inscription suivante :

PETRUS XPI ME FECIT — ANNO DOMINI MCCCCLII.

Pierre, fils de Christophe, m'a exécuté,
l'an du Seigneur 1452.

D'après certaines notes trouvées dans les archives de Bruges, il était né en Flandre, au hameau de

(1) Le chroniqueur italien le cite deux fois, mais d'une manière tout à fait accessoire, la première dans le chap. XXI de son introduction : « Furono similmente de' primi Lodovico da Luano e Pietro Crista, etc.; » la seconde dans le chapitre supplémentaire intitulé : *Di diversi Artefici fiamminghi;* après avoir parlé de Memlinc, il ajoute : « A costui successero Lodovico da Lovanio, fiammingo, Pietro Crista, Giusto da

Baerle, et acheta le droit de bourgeoisie à Bruges, le 6 juillet 1444. En 1462, il fut admis, aussi bien que sa femme, dans la confrérie de Notre-Dame de l'Arbre-Sec; en 1463, il peignit pour la ville de Bruges un grand arbre de Jessé. En 1468, il comparut devant les échevins de la commune, avec d'autres notables, parmi lesquels se trouvait un nommé Adrien van Claerhout, sellier de profession. En 1471, il fut encore cité devant les magistrats pour une curieuse affaire, où figure de nouveau Adrien van Claerhout (Cleroute, suivant la prononciation française); l'acte original désigne Christophsen comme le doyen des peintres, dans la ville de Bruges. En cette qualité, il poursuivait un peintre officiel de Charles le Téméraire, le sieur Pierre Coustain (1), et son élève Jean de Herny, parce que celui-ci avait travaillé pour des bourgeois de la commune, sans être affilié à la corporation de Saint-Luc. Ce document prouve que les peintres en titre des ducs de Bourgogne avaient le droit d'exécuter, soit en personne, soit au moyen de leurs disciples, les commandes qui leur étaient faites par le souverain, par les princes, barons et officiers de son hôtel, sans avoir été reçus dans la ghilde locale et sans avoir

Guanto, etc. » Suivant ce dernier passage, il croyait Pierre Crista postérieur à Memlinc, tant il régnait alors de confusion dans les données historiques sur la peinture. La phrase est, du reste, empruntée sans modification à Guichardin, dont l'ouvrage avait paru un an avant la seconde édition de Vasari.

(1) Qu'était ce Pierre Coustain, peintre officiel de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire? Qu'a-t-il fait? Où sont ses œuvres? Autant de problèmes insolubles pour le moment.

obtenu son consentement; mais qu'ils s'exposaient à des peines et amendes, s'ils travaillaient dans les mêmes conditions pour d'autres personnes. Une transaction eut lieu. Le délinquant promit de se faire recevoir membre de la corporation, le lundi suivant, et les arbitres décidèrent que les doyen et les jurés le recevraient, quoiqu'il n'eût pas appris son métier dans la ville et nonobstant les statuts, règlements et coutumes, qui pouvaient être contraires à cet accord. Jean de Herny devait, d'ailleurs, payer les droits d'admission habituels, montant à six livres de gros et au dessus, et prêter le serment ordinaire. Ainsi fut terminé le débat, qui nous ouvre une échappée de vue sur la situation des artistes flamands au quinzième siècle (1).

On a voulu appliquer à Pierre Christophsen un autre renseignement, découvert par le pasteur Fochem dans la chronique de l'église Sainte-Barbe, à Cologne : il y est question d'un tableau que *maître Christophe* exécuta en 1471, pour l'autel des Saints-

(1) Voici le commencement de cette pièce judiciaire : « Au jour dhuy, dix-neufviesme jour du mois de mars, lan mil quatre cens soixante et onze, pardevant maistres Jehan Vincent, prévost de Cassel, et Richart de la Chapelle, chantre et chanoine de l'église Sainct Donas, conseillers de mon très redouté Seigneur, Monseigneur le duc de Bourgogne, et maistres des Requestes de son hostel, commissaires de par Icellui Seigneur en ceste partie, comparans Adrien van Cleroute, doyen des painctres, Christus, Jehan Fabien et Pietre Carsenbrot, jurez et commis dudit mestier des poinctres de la ville de Bruges, supplians et complaignans, et maistre Jehan Doublet, leur procureur, avec eux d'une part, et Pietre Coustain, aussi poinctre et varlet de chambre de mon dit très redoubté Seigneur, ensemble Jehan de Herny, de Valenciennes, son serviteur, d'autre part. Après

Anges. L'auteur du livre, Michel Mœrkens, était doyen et curé de l'établissement religieux dont il écrivait l'histoire. Mais cette note si brève ne se trouvant accompagnée ou suivie de nulle autre indication, il est fort douteux qu'elle concerne le peintre flamand, qui, cette année même, résidait à Bruges et devait être fort vieux (1).

J'ai précédemment caractérisé Pierre Christophsen, et d'une manière énergique. Les trois panneaux que possède le musée de Berlin firent passer à travers mon esprit comme un rayon de lumière, qui m'expliqua le rôle du peintre dans l'atelier des Van Eyck. Il aurait fallu pouvoir suivre cette trace de tableau en tableau, vérifier par mes propres yeux mon interprétation du caractère et mes observations sur les tendances prosaïques, sur l'adresse manuelle du premier élève que formèrent les illustres inventeurs. Malheureusement ses ouvrages sont disséminés aux quatre coins de l'Europe, et ceux qui les ont vus, n'en cherchant pas le sens, les ont appréciés de la manière la plus vague. Le *Saint Jérôme* que lui attribue le catalogue du musée

que lesdites parties, en leur doléances et remonstrances, ont esté oyes d'une part et d'autre, finablement par lesdiz commissaires a esté ordonné et appoinctié que ledit Pierre Coustain, tandis qu'il sera serviteur et officier domestique de mon dit très redouté Seigneur, pouvra par luy et ses varlets serviteurs faire ou faire faire tous ouvraiges du mestier de poinctre en la ville et eschevinaige de Bruges, » etc. Le reste de l'acte se trouve dans le *Journal des beaux-arts*, publié par M. A. Siret, numéro du 31 décembre 1860, pag. 192 et 193.

(1) Il n'y a qu'une phrase : « Picta est hoc anno 1471 tabula altaris SS. Angelorum a Magistro Christophoro. » La chronique, de format in-quarto, va de l'année 1334 jusqu'à l'année 1649 (Passavant : *Kunstreise durch England und Belgien*, pag. 422).

d'Anvers (nº 13), ne s'élève même pas jusqu'à la faible hauteur où le peintre est placé dans mon opinion. Ce tableau sans valeur, sans caractère, à demi effacé, ne mérite de porter aucun nom; il ne fallait en charger la mémoire de personne.

Le tableau conservé à Francfort semble avoir plus de mérite. Il porte, comme on sait, la date de 1417 (1), et figure la Vierge tenant le Christ sur ses genoux; elle est assise sous un dais porté par des colonnettes en cristal et drapé de brocart d'or; deux prophètes sculptés ornent le dossier du trône, Adam et Ève forment saillie plus bas, sur les montants. Marie offre une rose à l'enfant Jésus, qui rappelle tant soit peu, par la forme et l'expression de ses traits, le bambin disgracieux qu'adore le chanoine Van der Paele. Les remarques de MM. Crowe et Cavalcaselle sur ce tableau me donnent lieu de penser que l'exécution en ressemble beaucoup à celle des panneaux de Berlin. « Les tons, quoique sombres, ont de la vigueur, disent-ils; les contours sont un peu durs; la couleur des chairs est avenante, malgré les ombres foncées (2). » M. Pinchart a observé, en outre, que les figures d'Adam et Ève, dessinées sur les montants du trône, ont une grande analogie avec les mêmes personnages de l'*Agneau mystique*, les plus vulgaires, les moins attrayants de l'œuvre, sans aucun doute. Aussi ne serais-je pas éloigné de les croire exécutés, comme les sybilles, par Pierre Christophsen.

M. Oppenheim, qui habite Cologne, possède un

(1) Voyez plus haut pages 130 et 131.

(2) *Les Anciens Peintres flamands*, t. Ier, pag. 118.

autre tableau du même artiste, peint jadis pour la corporation des orfévres d'Anvers, où on lit cette inscription : PETR. XPR. ME FECIT A° 1449. Il représente saint Éloi vendant un anneau de mariage à des fiancés. Assis derrière son comptoir, où brillent des vases d'argent, des perles, du corail et d'autres joyaux, il pèse la bague d'un air attentif. Conduite par son amant, la jeune fille lève la main pour saisir le précieux bijou. C'est une donnée charmante et poétique, sans contredit, où l'on retrouve la gracieuse imagination de l'école. Le recueillement des trois acteurs, surtout du mari futur, imprime à la scène un caractère grave, qui l'alourdit un peu. La composition est des plus simples : les traits, les attitudes, les gestes ne manquent pas d'expression, quoiqu'on n'y trouve pas le sentiment et l'énergie des Van Eyck. Le type de la femme s'éloigne de leur goût; la couleur vive et brune n'a pas non plus le moelleux et la transparence qu'on admire dans leurs tableaux. Derrière saint Éloi, on observe un miroir où viennent se réfléchir la rue et deux personnages qui passent (1). MM. Crowe et Cavalcaselle jugent encore ce panneau d'une manière conforme à mon opinion sur le style du peintre. « Les contours sont durs, le ton est plus brun et plus opaque que d'habitude, disent-ils, et ce qu'il a de peu agréable dans les traits des figures ressort davantage, à cause de la dimension (2). »

M. Waagen classe parmi les œuvres de Pierre

(1) Passavant : *Kunstblatt*, 1841, n° 4.

(2) *Les Anciens Peintres flamands*, t. Ier, pag. 119 (traduction de M. O. Delepierre).

Christophsen les deux volets d'un retable que l'on a longtemps attribué aux Van Eyck. Feu le prince Tatitscheff, ambassadeur de Russie en Espagne, l'avait acheté dans un monastère de ce dernier pays et transporté à Vienne; les deux ailes décorent maintenant, à Saint-Pétersbourg, la fameuse galerie de l'Ermitage, l'empereur ayant acquis toute la collection du défunt amateur. Le panneau central, qui figurait l'Adoration des mages, fut volé au prince. L'un des volets représente la scène du Calvaire, l'autre le Jugement dernier. Passavant croyait ce travail exécuté dans la Péninsule même. Pour retracer le premier épisode, l'artiste a choisi le moment où le chef des soldats perce le côté du Rédempteur. Parmi les cavaliers qui entourent la croix où saigne le Fils de l'homme, on reconnaît les deux Van Eyck. Sur le premier plan, saint Jean et quelques femmes soutiennent la Vierge tombée en syncope. Madeleine se tord les mains. Une juive placée à droite semble avoir été dessinée d'après un modèle vivant, et l'on a conjecturé qu'elle pouvait être le portrait de Marguerite van Eyck. Dans le fond se déroule un paysage, au milieu duquel on aperçoit Jérusalem. On retrouve sur le *Jugement dernier* les combinaisons étranges et saugrenues du tableau de Berlin; les types et le caractère des visages offrent même, de part et d'autre, la plus grande similitude. M. Waagen juge néanmoins les vantaux de Saint-Pétersbourg très supérieurs comme exécution (1).

(1) *Manuel de l'histoire de la peinture en Allemagne et dans les Pays-Bas*, t. III, pag. 306.

Quatre petits tableaux de Pierre Christophsen (1), transportés de l'Escurial au musée de Madrid, où on les a rangés en commun sous le n° 454, méritent une attention particulière. On y voit figurés les sujets suivants : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des mages. Chaque épisode est encadré dans un riche portail gothique, flanqué à droite et à gauche d'une statue d'apôtre, et orné aux voussures de petits groupes sculptés, que couronnent, selon l'usage, de riches dais en pierres. On observe les mêmes dispositions sur deux triptyques du musée de Berlin, que nous décrirons plus tard, dus tous les deux au pinceau de Rogier van der Weyden. Les sujets représentés dans les voussoirs du premier morceau vont depuis la création d'Ève jusqu'à la mort d'Abel; ceux qui ornent les voussoirs du second et du troisième, depuis le début de la Passion jusqu'au moment où le Christ ressuscite; les épisodes du quatrième, depuis l'apparition du Sauveur à Madeleine jusqu'à la descente du Saint-Esprit. Ces images sont délicatement traitées, mais la couleur en est sombre, d'un brun chaud dans l'ombre des carnations, blanchâtre dans les lumières, analogue de tout point à celle du tableau de Francfort, seulement un peu plus sèche, mais non au même degré que sur les panneaux de Berlin. Les morceaux de Madrid doivent conséquemment être un peu antérieurs. S'ils avaient encore leurs cadres primitifs, des inscriptions nous apprendraient peut-être le nom

(1) Chaque panneau a 34 pouces 6 lignes en hauteur, 36 pouces 10 lignes en largeur, d'après le système métrique de l'Espagne.

de l'auteur et la date de l'exécution. Il n'y a aucune peinture derrière les panneaux. « Les ailes doivent exister à l'Escurial, dit Passavant, mais je n'ai pu les découvrir » (1).

Les peintures assez nombreuses, qui se trouvaient ou qui se trouvent encore au delà des Pyrénées, ont persuadé au critique allemand que Pierre Christophsen habita la Péninsule, vers l'année 1452, et qu'il y forma des disciples. Les travaux d'un peintre castillan paraissent confirmer son hypothèse. « Entre tous les Espagnols, dit-il, Fernando Gallegos, de Salamanque, a le plus approché du style des Van Eyck : il semble même avoir eu Pierre Christophsen pour maître, car sa Vierge assise, que possède la cathédrale de Salamanque, a une exacte similitude, dans ses parties essentielles, avec la madone de l'artiste brugeois, conservée à Francfort-sur-le-Mein. » Après avoir rappelé les tableaux que nous avons décrits et appréciés, le même historien ajoute : « Suivant un connaisseur, on doit aussi regarder comme de Pierre Christophsen trois morceaux placés dans la chapelle des rois, à Grenade; ils offrent les caractères du style des Van Eyck et représentent la Crucifixion, la Descente de croix, la Résurrection du Sauveur. Je ne puis garantir ou contester la justesse de cette opinion, les panneaux étant suspendus tellement haut et si mal éclairés, que trois visites ne m'ont pas permis de les voir suffisamment.

« La Vierge de Gallegos que nous avons mentionnée tout à l'heure, et qui orne la chapelle de Saint-

(1) *Christliche Kunst in Spanien*, pag. 129 et 130.

Clément, dans la cathédrale de Salamanque, formait jadis partie d'un retable ou polyptyque, dont quelques autres fragments sont réunis avec celui-là dans un cadre moderne. La fille de Sion, demi-nature, a pour trône un fauteuil gothique, et porte sur son genou gauche le Christ enfant, debout, nu ou à peine entouré d'un léger voile; elle lui offre une rose blanche, avec le même geste que dans le tableau de Francfort, et le jeune Dieu étend sa petite main pour la saisir. Au dessous d'eux, le long du carrelage, on lit cette inscription :

FERNANDVS GALLECVS.

Le style rappelle exactement la manière des Van Eyck. Les ombres des carnations tirent sur le châtain clair : la pourpre du manteau, comme le bleu de la robe, n'ont pas un vif éclat. Les bordures finement exécutées du costume, où sont prodigués l'or et les perles, et le tapis rouge brodé d'or ne renferment aucune parcelle de métal, contrairement à l'usage espagnol; l'or en nature n'a été employé que pour les rayons qui entourent la tête du Christ. Ni la Vierge ni son fils ne sont beaux. L'aile gauche montre au spectateur saint André portant un livre et sa croix. La tête a une expression très digne, en harmonie avec le goût de l'école. Les pieds, comme dans toutes les œuvres de Christophsen, sont dessinés sans intelligence. Le paysage a un ton très brun, spécial aux Espagnols. Sur l'aile droite, saint Christophe traverse le fleuve, portant un petit Jésus habillé de blanc, qui lève la main droite pour bénir, et tient un

globe de la gauche. Par delà le courant, on aperçoit l'ermite avec sa lanterne, et, près de lui, un jeune homme. Les nus, quoique maigres, n'ont pas des formes anguleuses. Dans ces deux vantaux, les nimbes sont pleins; mais les feuilles d'or, qui les changent en disques, ont peut-être été ajoutées plus tard, conformément à l'usage espagnol. Dans le cadre moderne, on a encastré deux écoinçons de l'ancien polyptyque, où sont représentés David et un autre prophète.

« Jadis on voyait encore à Salamanque plusieurs retables de Gallegos. Antonio Ponz, dans sa relation de voyage (t. XII, pag. 184), mentionne avec les morceaux précédents, qui paraient alors le transept, deux peintures du même style et du même auteur : *La Vierge entre saint Michel et saint Antoine de Padoue*, une *Adoration des Mages*. Palomino s'arrêta aussi, en explorant la cathédrale de Salamanque, devant une image très belle de Gallegos, représentant le martyre de saint Ignace. L'élève de Christophsen avait en outre exécuté le tableau qui décorait le maître-autel, dans la chapelle de l'université de Salamanque, comme nous l'apprend Céan Bermudez; mais cette œuvre importante a disparu. Un de ses meilleurs travaux doit orner encore, dans l'église principale de Zamora, la chapelle du cardinal Mela : c'est un polyptyque formé de six tableaux, qui porte sa signature et fut peint vers 1470.

« Deux fragments de cet habile coloriste, que possède l'académie de Valladolid, sont attribués dans le pays à Dürer. Ils formaient les ailes d'un panneau central, qui est perdu. On y voit deux évêques,

demi-nature, debout dans des églises gothiques. D'après les inscriptions tracées sur les images, ils figurent saint Léandre et saint Indirus. Par la composition et la facture, ces volets rappellent les tableaux de Pierre Christophsen, aussi bien que par le ton généralement brun, quoique ce ton soit plus vigoureux sur les pages du maître flamand. On doit, en somme, considérer Ferdinand Gallegos comme un peintre estimable, qui a exécuté des productions méritoires avec talent et avec une grande conscience, mais, ne possédant pas un génie supérieur, ne pouvait donner à ses tableaux un profond caractère et une saisissante originalité » (1). Palomino Velasco dit qu'il mourut vers l'année 1500; Bermudez écrit 1550, et ajoute que Gallegos était alors dans *un âge très avancé*. Je le crois bien : il aurait eu cent trente ou cent quarante ans! Mais quand on écrivait jadis l'histoire de la peinture, on n'y regardait pas de si près : un demi-siècle de plus ou de moins ne semblait pas tirer à conséquence.

Les détails qui précèdent ne permettent guère de douter que le peintre espagnol ait été l'élève de Pierre Christophsen, et les œuvres du maître prouvent son séjour dans la Péninsule. Sa couleur sombre et dure atteste l'influence du soleil méridional sur son imagination. Des contours secs, pas de demi-teintes, pas de transitions; quelque chose d'aride comme une campagne embrasée, où ne flotte pas la moindre vapeur, où l'excès de la chaleur brûle les tons, où la transparence de l'air dessine crûment les

(1) Passavant : *Christliche Kunst in Spanien*, pag. 77 et suiv.

objets. Les mêmes défauts caractérisent un grand grand nombre de toiles espagnoles, tandis qu'on ne les trouve, pour ainsi dire, sur aucune œuvre flamande. Je suis donc porté à croire non seulement que Pierre Christophsen a résidé longtemps au delà des Pyrénées, mais qu'il a suivi Jean van Eyck à Lisbonne en 1428. Le maître fameux ne pouvait guère se passer de lui pour les mixtures et autres préparatifs dont il avait besoin, dès qu'il prenait le pinceau.

Nous allons retrouver intimement unies ces deux influences du nord et du sud chez un autre artiste, qui, lui, était né sous un ciel toujours attiédi par de chauds rayons, même quand l'hiver déchaîne ailleurs ses froides tempêtes.

Jusqu'ici Antonello de Messine a passé à travers l'histoire comme les figures voilées des anciens mystères; on le connaissait peu, ou, pour parler avec exactitude, on ne connaissait de lui que son nom. L'œuvre authentique du musée d'Anvers, qui représente le Messie entre les deux larrons, ne pouvait donner une idée suffisante, ni même une idée approximative de son talent supérieur. C'était un grand homme, plus habile dans le portrait que les Van Eyck, j'ose le dire; et personne, depuis quatre siècles, ne l'a vu, ne l'a soupçonné! L'heure est enfin venue de lui décerner la gloire qu'il mérite, de lui assigner une place d'honneur dans le lumineux amphithéâtre, où siégent, couronnés d'étoiles, les princes de la peinture.

Nous avons laissé Antonello de Messine à Venise, sollicitant les bonnes grâces des républicaines et les

faveurs de la gloire, cette courtisane trop facile ou trop exigeante. Après avoir fini son travail dans l'église San Cassano (1), il peignit les portraits d'un assez grand nombre de personnes; ses premières effigies avaient dû mettre en goût les amateurs. Vasari conjecture avec raison qu'il séjourna deux fois au bord des Lagunes et fit dans l'intervalle une excursion en Sicile, après laquelle il demeura plusieurs années à Milan, où il s'acquit une grande réputation par ses ouvrages (2). Ce fut pendant sa première résidence que Dominique obtint de lui le secret de la peinture à l'huile (3). D'autres artistes italiens semblent aussi l'avoir connu dès cette époque. Cyriaque d'Ancône rapporte qu'il vit en 1449 à la cour de Lionel d'Este un nommé Angelo Parrasio, de Sienne, qui peignait alors les neuf muses dans le palais Belfiore, près de Florence, en imitant les Van

(1) Tous ceux qui ont vu cet ouvrage en parlent avec admiration : « Habet vero hæc ætas Antonellum Siculum, cujus pictura Venetiis in Divi Cassiani æde magnæ est admirationi, » écrivait Mateo Colaccio, contemporain de l'artiste. Vers la fin du siècle, Sabellico disait à son tour : « In Cassiani templo tabula est Messenii pictoris, cui ad exprimenda quæ voluit nihil videtur, præter animam, quam dare non potuit, defuisse. »

(2) Ob mirum hoc ingenium Venetiis aliquot annos publicè conductus vixit : Mediolani quoque fuit percelebris. » (Maurolico : *Histoire de Sicile,* livre x, pag. 186, 1re édition.)

(3) L'assassinat de Dominique par Andrea dal Castagno, que l'on a essayé de rendre douteux, a semblé authentique à l'abbé Lanzi, qui le raconte dans son premier volume, pag. 64 et 65. Il ajoute dans le deuxième (pag. 287) que Vasari avait emprunté ses renseignements aux mémoires de Ghirlandajo et d'autres artistes contemporains.

Eyck et Rogier de Bruges (1). Une vague connaissance du procédé flamand paraît même avoir pénétré en Italie avant la mort de Jean van Eyck. Le *Traité de peinture*, écrit en 1437 par Cennino Cennini, imprimé à Rome en 1821, mais connu antérieurement de Baldinucci et de Lanzi, renferme ce passage curieux (chap. 89) : « Avant d'aller plus loin, je veux t'enseigner à travailler à l'huile sur mur, sur panneau, comme le font beaucoup les Allemands, et aussi sur le fer et sur la pierre; mais je commencerai par les murailles. » Le mot *Allemands* désigne ici les habitants de la Flandre, qui appartiennent à la race germanique. Plus loin, l'auteur ajoute qu'on imite leur manière en faisant bouillir de l'huile de graines de lin (*cocendo l'olio della semenza del lino*); voilà tout. C'est bien peu, et une si faible indication n'aurait pas permis d'obtenir le moindre résultat. Lanzi remarque avec beaucoup de sens que les Van Eyck n'employaient pas seulement l'huile de lin, qu'ils y mêlaient des substances particulières, maintenant inconnues. Un tableau de Cennini prouve, d'ailleurs, qu'il avait une notion imparfaite et conséquemment inutile de la nouvelle méthode. Il peignit dans l'hôpital de Florence, suivant le rapport de Lanzi, une Madone entourée de plusieurs saints, et quoique cette œuvre soit assez bien traitée, » elle n'excita jamais, dit-il, ni l'admiration ni l'envie (2). »

(1) « Cujus nempe inclitæ artis et eximii artificum ingenii egregium equidem imitatorem Angelum Parrasium Senensem, recens picturæ in Latio specimen vidimus, etc. » Fragment d'une lettre insérée par Colucci dans le tome XV des *Antichità Picene*, pag. 143.

(2) Lanzi, t. Ier, pag. 71 et 72. — Baldinucci, t. II, pag. 187 et suiv.

Le passage du *Traité de peinture* prouve néanmoins que le secret des Van Eyck, en Italie même, commençait à transpirer.

Avant que Dominique apprît la nouvelle méthode, il est vraisemblable, d'ailleurs, qu'un autre Italien la pratiquait déjà sous les yeux d'Antonello. Le disciple de Jean avait formé à son tour un élève, nommé Pino de Messine, qui l'aidait dans ses travaux, comme nous l'enseignent les *Mémoires* de Hackert. Enfin, Jean Bellini semble avoir employé la ruse pour pénétrer le mystère du procédé flamand. Il se présenta, suivant Ridolfi, chez Antonello de Messine, comme un noble qui voulait faire faire son portrait; ayant revêtu la longue robe et tout le costume de l'aristocratie vénitienne, il trompa aisément l'artiste. Le dernier se mit donc à l'œuvre; pendant qu'il travaillait sans défiance, Bellini observait tous ses mouvements. Il remarqua bientôt que le Sicilien trempait de temps en temps ses pinceaux dans l'huile, et devina la méthode qui permettait d'obtenir un coloris à la fois si moelleux et si brillant (1).

Lorsque Antonello fut revenu au bord des Lagunes, la Seigneurie vénitienne lui demanda plusieurs tableaux pour le palais communal : ils devaient animer la chambre du conseil. Le vieux marquis de Mantoue chercha inutilement à lui substituer un

(1) *Le Maraviglie dell' Arte, ovvero le vite degl' illustri pittori veneti e dello Stato*, t. Ier, pag. 48 (Venise, 1648, 2 vol. in-4°). Borghini raconte la même anecdote (*Il Riposo o Trattato della Pittura;* Florence, 1584).

peintre de Vérone, Francesco di Monsignore, qu'il avait pris à son service et ne laissait guère chômer. Le Messinois obtint la préférence, mais ne put achever son labeur. Il avait tracé les cartons des divers sujets, lorsqu'il fut pris d'une pleurésie, dont il mourut à 79 ans. Tel est du moins l'âge qu'on lui suppose, quand il cessa de vivre, car on n'a sur ce point aucun renseignement positif. Un auteur italien, Ridolfi, nous apprend qu'il peignit à fresque, en l'année 1490, dans l'église Saint-Nicolas de Venise, deux soldats armés à l'antique, sur les côtés d'un sépulcre où était enseveli un personnage de la famille Oniga (1). Ces détails très précis ont un grand air de vérité. Malheureusement le chroniqueur s'arrête là et n'indique point l'époque où la mort enleva au grand homme ses pinceaux et sa palette (2). Les artistes, qui l'aimaient et le regrettaient, lui firent de splendides obsèques, pour lui témoigner leur reconnaissance de la méthode qu'il

(1) *Le Maraviglie dell'Arte*, t. I[er], pag. 48. Le sépulcre et les images des deux gardiens subsistent encore.

(2) L'argumentation de Thomas Puccini, dans son *Mémoire historico-critique sur Antonello de Messine*, prouve que le dernier n'est pas mort à 49 ans, comme l'affirme Vasari. Mais cette erreur ne vient pas d'une substitution de chiffre; si Puccini avait eu entre les mains la première édition des *Biographies italiennes*, publiée en 1550, il aurait vu que l'âge fictif d'Antonello est exprimé en lettres XXXXIX. Vasari n'a jamais eu que des renseignements très imparfaits sur l'école vénitienne. Après avoir déclaré chimérique la date relative à la mort d'Antonello, Lanzi ajoute : « Faute de correspondants bien informés sur les choses vénitiennes, Vasari se trompe presque à chaque page, comme nous le prouverons en temps et lieu » t. II, pag. 287).

leur avait enseignée. Ils gravèrent sur sa tombe une épitaphe pleine des mêmes sentiments.

D. O. M.

Antonius Pictor, præcipuum Messanæ suæ
Et Siciliæ totius ornamentum, hac humo
Contegitur. Non solum suis picturis,
In quibus singulare artificium et venustas fuit,
Sed et quòd coloribus oleo miscendis splendorem
Et perpetuitatem primus Italicæ picturæ contulit,
Summo semper artificum studio celebratus.

Ce qui veut dire :

« Le peintre Antonello, principal ornement de Messine, sa patrie, et même de toute la Sicile, repose sous cette terre. Les artistes honoreront toujours pieusement sa mémoire, non seulement à cause de ses peintures, où l'on admire un talent, une beauté extraordinaires, mais encore parce qu'il assura le premier à la peinture italienne l'éclat et la durée, au moyen des couleurs à l'huile. »

On était alors en 1493, date que l'on aurait dû inscrire sur son tombeau, pour ménager le temps et la peine des historiens futurs, ou que le biographe aurait dû copier. De nombreux amis déplorèrent la perte d'Antonello ; mais le plus attristé fut le sculpteur Andrea Riccio, qui avait fait pour le palais ducal les statues d'Adam et Ève; il le louait sans cesse après sa mort, comme il en avait l'habitude pendant sa vie (1).

(1) Riccio, selon le témoignage de Scardeonio dans ses *Antiquitates*

L'épitaphe du Sicilien, qui atteste son voyage dans les Pays-Bas, prouve que ses contemporains avaient de lui une haute idée (1). Suivant les *Memorie de' Pittori Messinesi* (2), Antonello parvint à un tel degré de mérite, que *ses ouvrages se confondent avec ceux des meilleurs maîtres de son temps*. Ce n'est pas assez dire : ses tableaux ne se confondent point avec ceux de ses émules, mais s'en distinguent par des qualités précieuses. L'analyse de ses travaux, bien loin de faire paraître hyperboliques les éloges que nous venons de transcrire, les fera plutôt paraître insuffisants.

La Belgique possède une œuvre curieuse d'Antonello. Conservée pendant plusieurs générations dans la famille Maelcamp, à Gand, elle fut vendue, il y a une cinquantaine d'années, au professeur Van Rotterdam, après le décès de la douairière Maelcamp de Balsberge. M. Van Ertborn l'acquit de M. Van Rotterdam, et elle brille maintenant parmi les tableaux les plus rares du musée d'Anvers. Un billet fictif,

Patavinenses, vint au monde en 1440. Si Antonello était mort en 1463, on ne peut guère croire qu'à cette époque le premier fût déjà célèbre et depuis longtemps son ami.

(1) Elle renferme aussi une preuve accessoire que les Van Eyck ont bien découvert une méthode nouvelle. De temps en temps, quelque esprit baroque essaie par forfanterie de contester ce fait indubitable. Il faut renvoyer les sceptiques par vanité à la démonstration si claire de Lanzi, t. Ier, pag. 65 et suiv. Voyez aussi le *Commentario alla vita di Antonello da Messina*, du dominicain Vincenzo Marchese, dans la nouvelle édition de Vasari (Florence, 1846 et années suivantes), réimprimé dans les *Scritti* de Marchese, publiés à Florence, en 1855, pag. 499 à 522.

(2) Messine, 1821, petit in-4°, sans nom d'auteur.

peint sur le tronçon d'un pieu, offre l'inscription suivante :

1445
Antonellus
Messaneus
Me o° pinxt (*pinxit*).

Antonello de Messine m'a peint à l'huile en 1445.

La mention du procédé, comme d'une chose extraordinaire et importante, donne lieu de croire que le morceau fut exécuté en Italie, où le peintre dut retourner après la mort de Jean van Eyck (1).

Le tableau figure le Messie entre les deux larrons. Le Christ a cessé de vivre, comme l'indiquent le ton verdâtre de ses chairs et la maigreur de ses membres; car les peintres primitifs, et même ceux de la Renaissance, ont fréquemment exagéré la sinistre action de la mort. Pour rendre plus touchantes, plus pathétiques les douleurs de Jésus, les souffrances des martyrs, pour appeler sur eux un plus vif intérêt, leur âme naïve cherchait l'hyperbole. Ils croyaient faire acte de piété, en outrant les marques des tortures, les signes funèbres dont nous stigmatise la pourvoyeuse des cimetières. Un homme qui venait de périr semblait avoir longtemps séjourné dans le tombeau. Sa couleur livide, ses formes décharnées

(1) Cette mention prouve, en outre, qu'il faut lire 1445, comme je l'ai toujours fait, et non 1475, la méthode flamande, à cette dernière époque, étant si connue que ce n'était pas la peine d'en parler. Aussi Antonello n'y fait-il aucune allusion sur ses œuvres subséquentes.

lui communiquaient l'apparence d'une momie. La chose allait parfois si loin qu'il ne reste sur les figures aucune trace de l'existence qui les animait jadis : on doute malgré soi que la flamme intérieure de l'esprit ait jamais éclairé ces yeux en putréfaction, objet d'horreur et de dégoût, ces lèvres bleuâtres, ce front violet et marbré de teintes repoussantes. Les artistes germaniques, prédisposés par leur mauvais goût, ont dépassé toutes les autres en fait d'horreur, notamment Grünewald. Quelques tableaux de sa main que possède le musée de Colmar font frémir le spectateur. Dans la scène du Calvaire, le Rédempteur sur la croix est vert et bleu : il semble entièrement pourri. On doit l'avoir flagellé d'une manière atroce, car tout son corps est semé de trous; ils sont rouges au centre, bleus alentour et bordés de vert. On aperçoit dans un grand nombre les épines qui les ont percés : les clous et la douleur crispent les mains du Dieu martyr. Au lieu de s'affliger, Marie a l'air de se décomposer. Le travail est cependant habile, le coloris fin et délicat. Le Sauveur descendu de l'instrument fatal soulève le cœur.

Antonello a montré plus de modération : le visage du Christ offre une grande noblesse, et le repos qu'on y observe exprime moins la suspension de la vie que le calme du sommeil. Il est attaché sur une croix régulière, tandis que les voleurs sont cloués sur des troncs et des branches d'arbres, qui leur impriment de bizarres postures. Celui de gauche a les bras passés derrière un rameau transversal : il vient de rendre le dernier soupir, et sa tête retombe en arrière. Ses pieds, que l'on avait fixés à une même

branche avec une corde, ont brisé leurs liens, dans les convulsions de la douleur et pendent librement, au milieu des airs. Un coup de sabre ou de hache lui ayant fait une entaille à chaque tibia, la jambe gauche est placée de manière que l'on découvre le ciel entre les lèvres de la blessure. Le larron de droite n'a pas encore terminé son agonie, et sa peau conserve des teintes vivantes. Il est suspendu par les deux poignets à la cime infléchie de l'arbre : on a cloué son pied droit sur un fragment de branche et son pied gauche plus bas, sur le tronc même. C'est le premier exemple de ces attitudes forcées, violentes, dramatiques, de ces affreux détails que l'on a multipliés au seizième et au dix-septième siècles ; la cruelle Espagne s'en fit un jeu, et le goût de Rubens pour ces choquantes images se développa sans doute pendant ses pérégrinations. Le tableau qui nous occupe prouve que les hommes du Midi ont précédé les hommes du Nord dans cette route sanglante.

A gauche de la croix où Jésus vient d'accomplir son sacrifice, on aperçoit la Vierge affaissée sur les talons et comme hébétée par le désespoir. A droite, saint Jean met avec grâce un genou en terre. Le manteau, qui lui ceint les reins, drape élégamment sa jambe relevée. Il a des traits fins, spirituels, un type original : de longs cheveux d'un roux foncé couvrent ses épaules et lui descendent jusque dans les yeux, suivant la mode italienne de l'époque. Il joint les mains avec une expression enfantine, qui est pleine de charme. Au premier plan se tient perché un hibou ; derrière les croix broutent, s'ébattent des lapins et des cerfs. Ils animent un paysage, dont

le vert pâle encadre une mer bleue comme la Méditerranée. Les arbres sont en petit nombre ; un château se dresse dans la campagne, et les formes vives des caps lointains annoncent que l'air a une grande pureté.

Les signes distinctifs, les aspects de la nature méridionale se mêlent donc sur cette image aux goûts qu'inspirent les régions du Nord. Elle paraît avoir été peinte à Venise ou à Milan, car le panneau est en châtaigner sauvage. Une chaude haleine du sud, un éclatant rayon de soleil ont illuminé les brumes flamandes : ils ont engendré ce fruit savoureux, où brillent les tons dorés de l'Italie et les froides perles des rosées septentrionales.

Le musée d'Anvers contient aussi un portrait dû au peintre voyageur. C'est une figure osseuse, avec des pommettes saillantes, un menton très fort, des yeux petits et un nez pincé. Il ne semble pas qu'une tête de ce genre puisse avoir le moindre agrément ; elle plaît toutefois, grâce à une expression bienveillante, calme et réfléchie. Le teint couleur de bistre fait songer aux populations italiennes. La coiffure est une espèce de calotte grecque, fort à la mode sans doute pendant le quinzième siècle, attendu qu'on la retrouve dans les tableaux du Nord et dans ceux du Midi. Les cheveux noirs, presque crépus, tombent jusque sur les sourcils et forment un volume considérable autour de la tête. Le personnage porte une robe noire, que dépasse un petit col de chemise. Derrière lui s'étale un paysage qui semble éclairé par les lueurs du soir et auquel des teintes bleues donnent un faux air de Breughel. On y aperçoit une

pièce d'eau où naviguent des cygnes et que longe un individu monté sur un cheval blanc. Un palmier très fidèlement peint orne le bord le plus rapproché du spectateur. L'homme *pourtraict* tient dans la main une médaille romaine, offrant cette inscription : NERO. CLAUD. CESAR AUG. C. E. P. M. TR. P. IMPERATOR (Néron Claude, César Auguste, consul, édile, souverain pontife, tribun du peuple, empereur). Je ne suis pas éloigné de croire que la figure est celle du peintre lui-même. Le type annonce un caractère entreprenant et hardi, insinuant et voluptueux, quoique doux et honnête, qui correspond assez bien aux événements de son existence.

Mais c'est à Paris et à Berlin seulement qu'on peut apprécier le talent supérieur d'Antonello de Messine. Le tableau de la galerie Pourtalès, acquis pour le musée du Louvre, est assurément un chef-d'œuvre. Il appartenait autrefois à la maison Martinengo, de Venise, et se trouve cité dans l'ouvrage de Lanzi (1). Au bas, sur une traverse en pierre, un petit papier déroulé porte l'inscription suivante :

1474. Antonellus messaneus me pinxit.

C'est le portrait d'un personnage du temps, qu'on a baptisé le *condottiere*, sans doute à cause de son expression terrible. Les chairs ont tout le fini des Van Eyck, bien que la tête soit presque de grandeur naturelle; la couleur est admirable de pâte et de grain. Le redoutable partisan porte une gonelle noire,

(1) T. III, pag. 33.

qui laisse le cou entièrement nu. Une calotte de velours rabat ses cheveux, en forme de rouleaux, jusque sur les sourcils. Tout concourt à lui imprimer un caractère de sombre énergie : cette lèvre inférieure qui dépasse la supérieure, le nez vivement accusé, les pommettes saillantes, cette forte mâchoire, dénotant un effort habituel de la volonté, ces yeux verdâtres, peu éloignés du sourcil, au regard ferme, inquisitorial et menaçant, et jusqu'à ces cheveux qui masquent le front, le siége de la pensée, pour mettre en plein relief les organes où s'exprime la résolution. L'ensemble est digne de Shakespeare : tous les amateurs de Paris en ont été frappés, ce qui prouve que cette grande métropole renferme de vrais connaisseurs. La disposition de la lumière augmente l'effet du dessin : le buste, la calotte, le fond, tout est noyé dans l'ombre ; la face apparaît seule, occupe seule l'attention, comme une idée de vengeance dans un esprit ulcéré par l'injustice. La couleur unit la finesse de l'école brugeoise aux tons chauds de l'école italienne (1).

M. Duchâtel, ancien ministre de l'Intérieur, possède un morceau d'un autre caractère, qui ne laisse pas d'avoir un mérite capital. C'est une tête de jeune homme, avec les cheveux disposés comme dans les œuvres précédentes. Le personnage porte une robe d'un bleu grisâtre, soutenue aux épaules par des espèces de brassières noires. La figure se détache

(1) L'image a 35 centimètres de haut sur 27 de large. Le musée du Louvre a payé ce tableau 113,000 fr., soit près de 120,000 fr. avec les frais. Ce n'est pas trop cher.

vivement sur un fond noir; les contours semblent même découpés, mais le travail est fait d'une manière si habile qu'on n'en éprouve aucun déplaisir. Les traits ont un relief, une netteté extraordinaires; le dessin, une précision admirable. Le type du jeune homme est assez commun, mais une expression à la fois noble, ingénue, réfléchie et distinguée le relève. Les yeux sont des merveilles. Il est impossible qu'on exécute rien de plus parfait, qu'on mette dans une prunelle plus de vie et d'intelligence. Antonello connaissait à fond le procédé des Van Eyck : la couleur, sur ce tableau, est d'une intensité prodigieuse et d'un charme particulier : il semble voir une peinture flamande que dorent les chauds rayons du soleil italien.

Parmi les tableaux du musée Campana, celui qui porte le n° 197 rappelle les effigies d'Antonello. C'est une œuvre inférieure, mais c'est une œuvre analogue. Elle représente un homme tout jeune, assez gras, d'une physionomie expressive, coiffé à la manière vénitienne, avec les cheveux en rouleaux. Il lance de côté, sur une personne qu'il n'aime pas, un coup d'œil malveillant et scrutateur. Le fond est d'une teinte verdâtre assez claire. La peinture n'a pas, à beaucoup près, la finesse que nous avons admirée dans les précédents ouvrages; mais, sauf ce point, l'analogie est frappante. Si l'on ne voulait pas reconnaître la main d'Antonello dans cette image, on pourrait l'attribuer à son élève, Pino de Messine.

Le portrait de Berlin nous montre dans toute sa force le talent du maître. L'auteur l'a exécuté pen-

dant sa jeunesse, car il porte, dessinée sur un mur d'appui, l'inscription suivante :

1445 Antonellus messaneus me pinxit.

Tout à fait au bas du panneau, on voit en lettres d'or :

Prosperans modestus esto, infortunatus vero prudens

Dans la prospérité sois modeste, et prudent aux jours du malheur.

Maxime qui me plaît beaucoup et annonce un esprit juste, un caractère à la fois noble, sage et modéré. Elle est en harmonie avec tous les sentiments de l'école, avec la devise de Jean van Eyck et les paroles écrites sur le phylactère de Dresde : *Discite a me quia mitis sum et humilis corde.* (Apprenez de moi que je suis doux et humble de cœur.)

Quant au portrait lui-même, il nous offre la tête charmante d'un jeune homme, qui a pour coiffure un bonnet noir en forme de résille, lequel tombe élégamment sur son dos, à la manière espagnole. Les cheveux antérieurs couvrent le front, descendent jusqu'aux sourcils, comme dans toutes les images que nous venons d'analyser. Le fond est d'un bleu verdâtre très sombre, où la tête, bien loin d'accentuer ses contours, les fond dans une harmonieuse pénombre; mais la figure pâle n'en ressort que plus vivement. A la hauteur de l'épaule, le ciel s'éclaircit, devient d'un bleu doux et faible, où l'on distingue un fragment de paysage. Comment décrire cette tête d'une élégance suprême et d'une finesse aristocratique? Les traits

sont réguliers, les cheveux d'un roux sombre, l'air calme, réfléchi, un peu dédaigneux. Il y a toute une généalogie dans cette tranquille dignité. Les yeux seuls, avec leur regard paisible, vivant et fier, sont un chef-d'œuvre. Et quelle simplicité de moyens ! Pas une ligne superflue, pas un coup de pinceau inutile, un art aussi sûr que la manière de Raphaël, cinquante ans avant l'auteur de la *Belle Jardinière*. En 1445, il n'y avait aucun peintre en Europe capable de reproduire ainsi la face humaine. C'est de l'art complet, sans parti pris, sans raideur, sans tâtonnements, c'est l'observation parvenue à sa plus haute puissance. Les portraits de Jean van Eyck lui-même n'ont pas ce naturel, cette facilité, cet aspect moderne, cette noble expression. Quoique bien différent du Condottiere, le panneau de Berlin, dans sa gamme tranquille, ne lui cède pas en valeur.

Mais Antonello ne semble avoir eu toute sa force, n'avoir été vraiment supérieur que quand il retraçait un modèle vivant. Les deux tableaux de piété, où on lit sa signature, au musée de Berlin, laissent voir l'inexpérience de l'art à ses débuts, font remonter le cours du temps. L'un, qui représente la Vierge et son fils, étonne par son aspect singulier. Marie, costumée à la mode bysantine, porte une mantille d'un beau vert sombre, sous laquelle une étoffe blanche, garnie d'une bordure dorée, lui couvre le front jusqu'aux sourcils. La fille de David est bizarre et charmante. Ses yeux bruns ont un regard d'une extrême vivacité, presque dur, et pourtant un léger sourire égaye les coins de la bouche. Elle tient Jésus devant elle, debout sur l'appui d'un fenêtre ou sur la

tablette d'une balustrade ; le jeune Dieu paraît de mauvaise humeur ; il tire le haut de la robe maternelle, comme s'il voulait prendre le sein de Marie et s'impatientait de ne point le saisir assez vite. Un nimbe crucifère environne sa tête et un nimbe à frètes crénelées celle de sa mère. L'exécution offre çà et là des maladresses primitives. Les mains de la Vierge, par exemple, ne sont pas articulées : on dirait des gants bourrés de ouate ou de crin. Quoique gras et assez bien proportionné, le corps de Jésus atteste une connaissance très imparfaite de l'anatomie et l'embarras du peintre, quand il voulait reproduire les nus. Le paysage aussi révèle l'inexpérience d'un art qui débute; les arbres sont représentés par des boules de verdure plantées sur un pieu, comme dans les esquisses des enfants. Quelques nues jaspent le ciel d'un vert pâle. Tableau signé : ANTONELLUS MESANENSIS.

L'autre panneau figure saint Sébastien attaché à une colonne et percé de trois flèches, disposées d'une manière un peu trop symétrique. La facture a une grande analogie avec celle du précédent ouvrage. Les longs cheveux du martyr sont arrangés à la mode vénitienne; les yeux noirs ont une frappante vivacité. Mais la figure n'exprime qu'un sentiment, la douleur, une douleur matérielle, qui n'est point combattue par l'enthousiasme, domptée ou ennoblie par la résignation. Les chairs, comme dans le tableau que nous décrivions tout à l'heure, sont d'une nuance jaune, où l'on reconnaît l'action du soleil italien. Pour signature : ANTONELLUS MESANEUS.

Ces deux tableaux prouvent d'une manière évi-

dente que l'artiste avait formé son talent à l'époque des Van Eyck, dans la première moitié du quinzième siècle. Dans la seconde, l'anatomie était mieux connue, ou savait reproduire plus habilement les végétaux et les sites agrestes, on peignait avec moins de naïveté.

Le catalogue de Berlin laisse sans nom d'auteur un portrait que je crois dû à Antonello. C'est l'image de Philippe le Bon (nº 537). Le style du peintre italien s'y manifeste au premier coup d'œil. On retrouve là sa manière de détacher les personnages sur un fond sombre, pour que les chairs seules frappent la vue, pour que les accessoires perdent toute importance, méthode qui a été si utile à Rembrandt, deux siècles plus tard. Les yeux ont cet éclat, cette beauté, cette énergie que savait leur donner Antonello. Les plans de la figure sont très habilement accusés, les chairs traitées avec un soin minutieux, les moyens d'exécution très simples. C'est le meilleur portrait de Philippe le Bon que je connaisse (1). Et il donne une idée parfaite de l'homme moral aussi bien que de l'homme physique. Dans cette image se refléchit une intelligence clairvoyante, aux idées nettes, une volonté ferme, un caractère bienveillant, très sociable, et l'amour du plaisir. Le tableau, comme tous ceux du même artiste, est d'une conservation admirable, ce qui montre avec quel soin il apprêtait ses couleurs.

La galerie du Belvédère possède une composition

(1) L'autre effigie du prince, conservée dans la même galerie (nº 345 A), n'est qu'un barbouillage en comparaison.

d'Antonello, où il semble avoir mieux réussi que dans les précédentes. On y voit le Christ mort, soutenu par des anges affligés, sur la dalle de son tombeau. La face du Sauveur est d'un noble et doux caractère ; le corps sans vêtements, d'une rigoureuse exactitude. Quoique les anges ne soient pas beaux, leur expression est admirable. Leurs traits comme leurs gestes dénotent la plus profonde douleur. Ce qui étonne encore, c'est la grande diversité des motifs dans les têtes et dans les mouvements. Le coloris paraît d'une mâle vigueur, autant que la place défavorable de l'image contre un trumeau permet d'en juger (1). Ce tableau ornait autrefois, à Venise, la salle des Dix, au palais des Doges.

Les collections particulières doivent renfermer d'autres ouvrages d'Antonello que l'on n'a pas encore appréciés comme ils le méritent. Vincenzo Auria, dans son *Gagino Redivivo* (1698), assure qu'on voyait autrefois à Palerme, chez la famille Alliata, connue aujourd'hui sous le nom de princes de Villafranca, un *Ecce homo*, avec l'inscription : *Antonellus de Messina me fecit*, 1470. Selon le *Journal des lettrés*, imprimé à Rome en 1755, le monastère de Saint-Grégoire, à Messine, possédait un autre tableau du même artiste, qui représentait la Vierge assise, tenant son fils contre son sein, et portait le nom du peintre à côté de ce millésime : 1473. Il y avait au seizième siècle chez un gentilhomme vénitien, Antonio Pasqualino, le portrait de son père, avec un capuchon noir abattu sur les épaules et un vête-

(1) N° 60. Betty Paoli : *Wien's Gemælde-Gallerien*, pag. 9.

ment rouge; puis l'image d'un certain Vianello, habillé en rose, la tête abritée sous un capuchon noir; ils portaient, l'un et l'autre, la date de 1475. « Ils sont à l'huile, dit le voyageur anonyme, très finis, d'une grande force et d'une grande vivacité, surtout dans les yeux (1) ». Deux autres effigies, signées du nom de l'auteur, sont restées longtemps à Venise : l'une, avec la date de 1478, ornait la maison Vitturi (2); l'autre, qui décorait la maison Martinengo, a passé de là au musée de Berlin. On retrouvera sans doute quelques-unes des productions maintenant perdues de vue. Tant qu'on n'a eu sur l'artiste que des idées vagues, on lui portait peu d'intérêt, ses œuvres excitaient une faible curiosité. L'heure de la justice ayant enfin sonné pour lui, on s'en occupera désormais plus sérieusement, ou voudra étudier à fond ce grand homme si longtemps méconnu.

CATALOGUES

Œuvres de Pierre Christophsen

1° La Vierge sur un trône, tenant le Messie, ayant près d'elle saint Jérôme et saint François. Dans le musée de Francfort. Tableau portant la date de 1417.

2° Saint Éloi vendant un anneau de mariage à des fiancés. Chez M. Oppenheim, à Cologne.

(1) Pag. 59.
(2) Zanetti la mentionne pag. 21.

3° L'Annonciation et la Naissance du Christ, sur un même panneau. Volet d'autel acheté en Espagne. Au musée de Berlin.

4° Le Jugement dernier, volet d'autel acheté en Espagne. Au musée de Berlin.

5° Portrait d'une jeune personne de la famille Talbot. A Berlin, dans le musée.

6° Saint Jérôme. Au musée d'Anvers. Attribution douteuse.

7° Jésus crucifié entre les deux larrons. Volet d'un retable, acheté en Espagne. A Saint-Pétersbourg, dans la galerie de l'Ermitage.

8° Le Jugement dernier. Volet d'un retable, acheté en Espagne. A Saint-Pétersbourg, dans la galerie de l'Ermitage.

9° Quatre petits tableaux réunis dans un même cadre : 1° l'Annonciation ; 2° la Visitation ; 3° la Nativité ; 4° l'Adoration des mages. Au musée de Madrid.

10° L'Annonciation, dehors d'un triptype peint par les frères Van Eyck. A Dresde, dans le musée, sous le n° 1713.

11° Les Sibylles, sur les volets de l'*Agneau mystique*, à Gand.

Œuvres d'Antonello de Messine

1° Jésus crucifié entre les deux larrons. Au musée d'Anvers.

2° Le Sauveur descendu de croix et soutenu par deux anges au dessus d'un sarcophage, où ils vont l'ensevelir ; un troisième, qui est agenouillé, lui baise

la main gauche. Ce tableau ornait autrefois la salle des Dix au palais des Doges, à Venise; il décore maintenant la galerie du Belvédère, à Vienne.

3° La Madone avec l'enfant Jésus debout sur une balustrade. Un paysage forme le second plan. Ce tableau porte l'inscription : *Antonellus Mesanensis p.* Au musée de Berlin.

4° Saint Sébastien lié à une colonne et percé de flèches, demi-figure. Ce panneau se trouve au musée de Berlin; on y lit l'inscription suivante : *Antonellus Messaneus*. L'institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein, en possède une ancienne copie.

5° Le comte Lochis, à Bergame, en possède une autre copie, mais plus achevée et ayant pour fond un paysage.

6° Portrait d'un jeune homme tenant une pièce d'or, que l'on croit être Vittore Pisano, mais qui figure peut-être l'artiste lui-même. Musée d'Anvers.

7° Portrait d'un jeune homme, portant le millésime 1445, avec l'inscription : *Antonellus Messaneus me pinxit*. Au musée de Berlin.

8° Le portrait d'un jeune homme à cheveux crépus, habillé de noir et la main droite posée sur une table. L'abbé Celotti l'acheta pour la galerie de Florence. Il n'est pas tout à fait de grandeur naturelle. On aperçoit dans le lointain quelques arbres et un ciel bleu. Sauf un petit nombre de retouches, l'ouvrage est assez bien conservé.

9° Portrait fort beau d'un jeune homme, dans la galerie Manfrin à Venise. Le second plan est occupé par un jardin.

10° Portrait d'un jeune homme, offrant l'inscrip-

tion : 1474. *Antonellus Messaneus me pinxit.* Au Louvre.

11° Un autre portrait; chez le duc d'Hamilton.

12° La tête du Christ, tableau appartenant au duc de Devonshire et décrit par Waagen dans son ouvrage intitulé : *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, t. I, page 245.

13° Portrait d'Alvise Pasqualino, père d'Antonio, la tête découverte, ayant un capuchon noir abattu sur les épaules; habit d'un rouge écarlate : figure de grandeur naturelle.

14° Portrait de Michel Vianello, un peu au dessous de la grandeur naturelle. Il avait sur la tête un capuchon noir et son habit était d'un ton rose.

Ces deux tableaux furent peints en l'année 1475 et sont mentionnés par l'anonyme de Morelli, page 59, qui les vit à Venise dans la maison Pasqualino.

15° Zanetti (*La Pittura Veneziana*, p. 21) parle du portrait d'un autre gentilhomme, qui était à Venise, et sur lequel se trouvait la date de 1478.

16° Un *Ecce homo*, avec l'inscription : *Antonellus de Messina me fecit* 1470. Autrefois à Palerme, dans la maison de la famille Alliata, connue aujourd'hui sous le nom de princes de Villafranca. (Vincenzio Auria, *Gagino redivivo*, 1698.)

17° La Vierge assise, tenant son fils contre son sein. Ce tableau portait le nom du peintre et le millésime 1473. Il ornait encore, en 1755, le monastère de Saint-Grégoire, à Messine.

18° Un vieillard et une vieille qui s'excitent à rire, tableau qu'on voyait jadis à Palerme. Maurolico en

parle dans l'abrégé latin de ses *Notices siciliennes*, page 186 (Messine, 1562).

19° La mort de la Vierge, autrefois dans l'église del Carmine à Messine. (Sampieri, *Messina illustrata*, t. I, page 672.)

20° L'Assomption de la Vierge, autrefois dans l'église dite *Matrice*, à Messine. (*Messina illustrata*, loc. cit.)

21° Douze petits tableaux, placés autour de l'image de Notre-Dame, en mosaïque antique, dans le monastère de Saint-Grégoire, à Messine. (*Mémoires de Gaetano Grano*, publiés à Naples, en 1792, par Philippe Hackert.) On ne sait ce que ces peintures sont devenues.

22° La Vierge accompagnée de quatre saints, tableau qui fut envoyé à Anvers par Jean van Veerle, selon le témoignage de Ridolfi.

23° Une Vierge peinte pour Catherine Cornara, reine de Chypre : on la conserve dans la maison Avogadra, à Trévise, comme le rapporte le père Frederici dans ses *Mémoires sur Trévise*.

24° Deux hommes armés à l'antique, peints à fresque aux côtés d'un sépulcre où est enseveli un personnage de la famille Oniga, dont l'épitaphe est rapportée par Bartholomé Burchelati (*Hist. Tarvis*, page 323) et citée par Morelli, page 190. Ce travail existe encore.

25° Une Madone, peinte pour les Contarini.

26° Un Saint Christophe, exécuté pour l'église Saint-Julien.

27° Un Saint Christophe, exécuté pour la maison Zanne di Piazza. On pense que cet ouvrage doit être

le même que le précédent : il aurait alors été commandé par la famille di Piazza pour l'église de Saint-Julien.

28° Le Christ mort accompagné des trois Maries, tableau peint pour la confrérie de la Sainte-Trinité, à Venise, et cité par Marc Boschini, dans ses *Mémoires sur la peinture vénitienne*, page 253.

29° La Vierge tenant un livre devant elle; autrefois chez le baron Ottavio Tassi, à Venise. Cet ouvrage est cité par Marc Boschini, dans son livre intitulé : *Carta del navegar pittoresco*, page 324; Venise, 1666.

30° Saint François et Saint Dominique, tableau que Lambert Gori possédait encore à Palerme au commencement de notre siècle et que la misère le força de vendre à un inconnu.

31° Portrait d'un jeune homme. Au musée Campana, où il porte le n° 107. Ce tableau fut peut-être exécuté par Pino de Messine, élève d'Antonello.

32° Portrait de Philippe le Bon. Au musée de Berlin, où il porte le n° 537.

NOTES ET SUPPLÉMENTS

1

Les peintures murales de Tournai, qui ornent le transept de la cathédrale, peintures dont je n'avais pu comprendre les sujets, faute de renseignements et aussi parce que je les voyais de trop loin, ont été expliquées dans le *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie* (année 1865). On a probablement dressé des échafaudages pour les étudier et en prendre copie, car elles sont reproduites sur des planches lithochromiques jointes au texte. Voici comment l'auteur de ce texte, M. le chanoine Voisin, parle de la première peinture :

« Cette fresque n'a été retrouvée que depuis peu de temps. Elle avait été recouverte d'une couche de couleur à l'encaustique pour y figurer des armoiries. Le dessin colorié en rouge est une partie de la peinture superposée.

« La fresque représente la Jérusalem céleste, telle qu'on la voyait, assez ordinairement, au dessus de la scène du Jugement dernier. Elle formait donc anciennement un très grand tableau couvrant toute la surface de la muraille, que l'on pouvait apercevoir au

dessus du ciborium de l'ancien autel, où l'on avait peint les différentes scènes qui se rattachent au Jugement dernier. La dernière qui nous reste est bien de nature à faire regretter la disparition des autres.

« Les deux anges qu'on aperçoit sur le premier plan, sont vêtus de riches tuniques aux larges manches, avec bordure. Près d'eux, on lit les mots *Micael* et *Gabriel* (la première syllabe de Micael est effacée, mais on la devine). Un large collier, d'où pend un scapulaire qui descend au dessus de la ceinture, recouvre les épaules. Ils tiennent d'une main la hampe d'une bannière, et de l'autre chacun un disque, le soleil et la lune. Ils ont derrière eux une multitude d'anges, dont la tête, comme la leur, est entourée d'un nimbe perpendiculaire. En avant sont des nuages qui supportent la ville sainte, dont on voit les créneaux, les tours et les édifices. En examinant cette peinture de près, on découvre que les contours des figures ont été affermis par un trait noir au pinceau, d'une grande indécision. »

On ne peut apercevoir ces détails, comme on pense bien, du pavé de l'église, les fresques étant placées très haut et le monument étant très obscur. Voici comment M. Voisin explique le second morceau, encore plus pâle de ton que le premier.

« Le sujet qui nous reste, en haut de l'autel de Sainte-Marguerite, appartient à la légende de la sainte, légende apocryphe, il est vrai, mais que représentaient les peintres du moyen âge. Voici le commencement de la vie de sainte Marguerite dans la légende dorée : — Sainte Marguerite naquit à Antioche, et elle était fille de Théodose, prêtre des

gentils. Elle fut mise en nourrice, et quand elle eut l'âge de raison, elle fut baptisée. Un jour, qu'elle avait atteint sa quinzième année, et qu'elle gardait les brebis de sa nourrice, le gouverneur Olibrius, passant par là, la vit et fut frappé de sa beauté; il conçut pour elle une grande passion, et il dit à ses esclaves : « Allez et amenez cette fille, afin que, si elle est libre, j'en fasse mon épouse, et, si elle est esclave, je la prenne pour concubine. »

« On voit donc sur notre tableau Olibrius à cheval, donnant des ordres à deux sbires armés, l'un d'un sabre et l'autre d'une pique, et leur indiquant la proie qu'il veut leur faire enlever, la sainte qui, assise, file en gardant ses moutons. »

J'ai le regret d'ajouter que les copies de ces images ne sont pas satisfaisantes : tout le caractère byzantin en a disparu, et les anges mignards de la reproduction ne donnent aucune idée des anges terribles, qui semblent se disputer sur la fresque.

2

Le *Journal des beaux-arts*, si habilement dirigé par M. Siret, auteur du *Dictionnaire des peintres*, contenait, dans son numéro du 15 janvier 1866, la note suivante :

« Dans une des plus jolies petites églises romanes de notre pays, aujourd'hui en restauration, à Sluze, près de Tongres, on vient de découvrir des peintures d'un haut intérêt. Toute l'abside a été décorée en peinture polychrome romane. Cinq médaillons se trouvent reliés par une décoration de branches et de

feuillages d'un très joli dessin. Le médaillon principal représente l'Agneau mystique, qui tient un étendard de couleurs diverses, surmonté de la croix byzantine. La tête porte un nimbe crucifère, vu de champ. Un flot de sang s'échappe de la poitrine et va retomber dans un calice de style roman. A gauche et à droite, deux autres médaillons représentent la Vierge dans des positions différentes. Les petits médaillons intermédiaires semblent contenir des anges. Les tons de ces peintures sont généralement clairs et flattent extrêmement l'œil; elles sont évidemment l'œuvre d'un artiste de talent. M. le curé Swartenbroek, homme de goût et de zèle, a averti les membres correspondants de la commission des monuments les plus rapprochés de lui, qui ont pu apprécier immédiatement l'importance de la découverte. Tous les soins sont pris pour conserver ces vieilles peintures au pays. »

3

Je mets ici une note qui peut avoir quelque importance, et que je viens de trouver : le 23 mai 1415, Henri de Bellechose, né dans le Brabant, fut nommé peintre et varlet de chambre de Jean Sans-Peur, en remplacement de Jean Malouel, qui était mort depuis quelque temps déjà, selon toute vraisemblance, car il disparaît des comptes en 1412.

4

M. le marquis d'Exeter ayant eu l'obligeance de

m'envoyer, le 17 mars, une photographie de ce tableau, faite d'après l'original et non pas d'après un dessin, je puis constater, en l'étudiant à loisir, que l'œuvre a surtout les caractères du style de Jean Van Eyck; si Hubert y a travaillé, sa part doit être peu considérable. Les têtes ont un caractère prosaïque bien manifeste; le type de sainte Barbe offre seul quelque chose de plus élevé; son grand front, ses yeux attentifs semblent pleins de pensées; le reste du visage annonce une volonté inébranlable. Par l'arcade du milieu, on voit planer au loin des oiseaux de passage, qui reviennent dans les Pays-Bas, où le printemps les appelle.

5

En publiant par extraits le discours du chanoine Farabulini, l'*Osservatore romano* a supprimé tous les passages qui contiennent des renseignements historiques; je n'ai donc pu indiquer la famille à laquelle appartient la tapisserie; je n'ai pu dire si le tableau original existe encore, ni dans quel endroit il se trouve. M'étant adressé à M. Farabulini lui-même pour obtenir les détails dont j'avais besoin, il m'a répondu le 12 mars, en m'annonçant qu'il m'expédiait son mémoire avec sa lettre. N'ayant pas reçu le discours, je l'ai demandé en vain à l'administration des postes. Je suis donc forcé de remettre au prochain volume les renseignements que je voulais y puiser.

FIN DU TOME DEUXIÈME

CORRECTION A FAIRE

Page xviii, lignes 5 et 31, au lieu de : *ce volume*, lisez : *ce premier livre*, l'abondance des matières m'ayant contraint de réserver pour le troisième volume une partie de l'histoire des écoles primitives, que je croyais pouvoir faire tenir dans le deuxième.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE DEUXIÈME

ÉCOLES PRIMITIVES

CHAPITRE I

LA PEINTURE PROPREMENT DITE AU QUATORZIÈME SIÈCLE

CHAPITRE II

LES PREMIERS TABLEAUX FLAMANDS ET L'ÉCOLE RHÉNANE

CHAPITRE III

LES VAN EYCK

CHAPITRE IV

LES VAN EYCK

CHAPITRE V

LES VAN EYCK

CHAPITRE VI

LES VAN EYCK

CHAPITRE VII

LES VAN EYCK

CHAPITRE VIII

LES VAN EYCK

CHAPITRE IX

LES VAN EYCK

CHAPITRE X

LES VAN EYCK

CHAPITRE XI

ŒUVRES DHUBERT ET DE JEAN VAN EYCK

CHAPITRE XII

ÉLÈVES DIRECTS DES VAN EYCK

NOTES ET SUPPLÉMENTS

